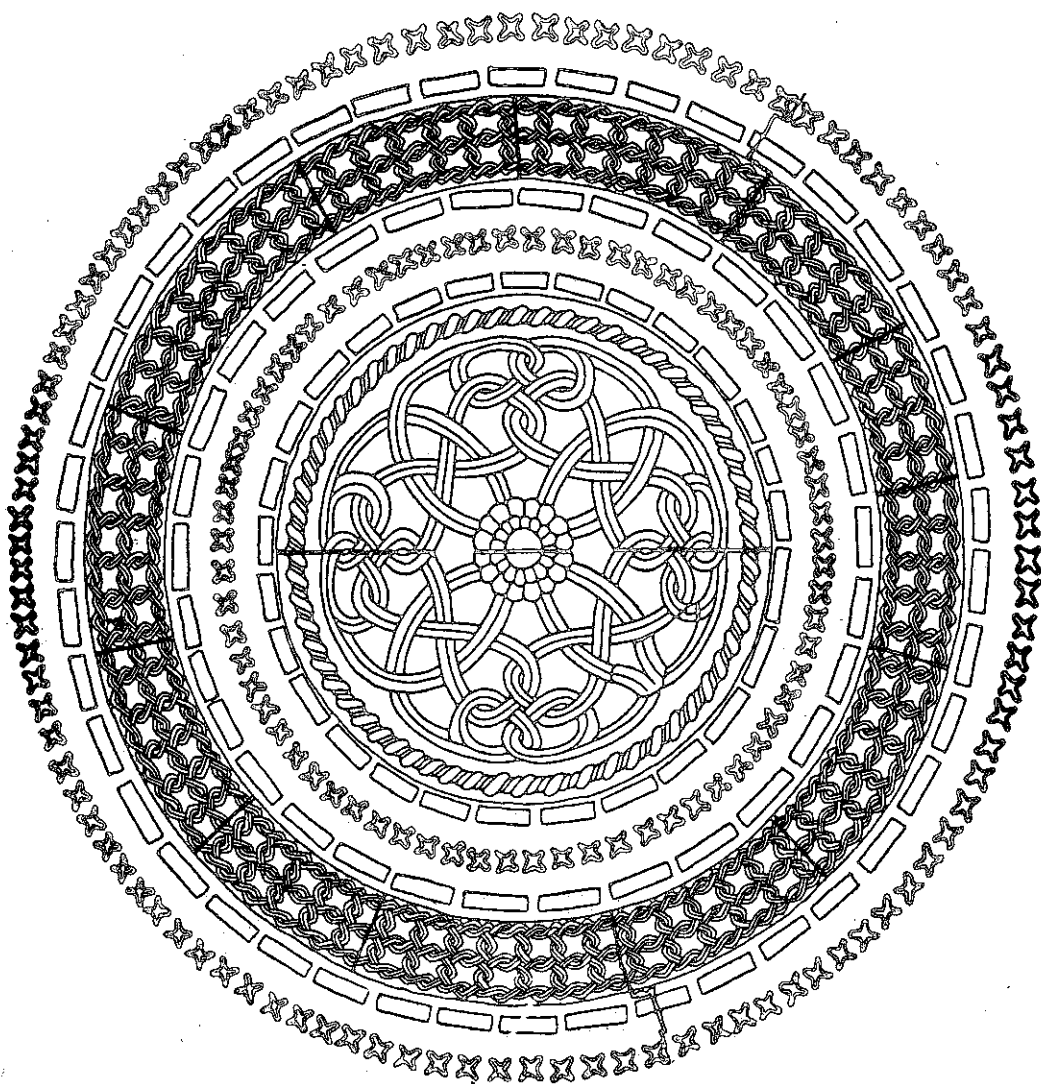




VII

РАВАНИЦА

САОПШТЕЊА VII
COMMUNICATIONS VII

INSTITUT POUR LA PROTECTION DES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA
REPUBLIQUE POPULAIRE DE SERBIE

C O M M U N I C A T I O N S VII

BRANISLAV VULOVIĆ

R A V A N I C A

SON RÔLE DANS L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DE POMORAVLJE

B E O G R A D

1 9 6 6.

РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ

С А О П Ш Т Е Њ А VII

БРАНИСЛАВ ВУЛОВИЋ

РАВАНИЦА

ЊЕНО МЕСТО И ЊЕНА УЛОГА У САКРАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ
ПОМОРАВЉА

БЕОГРАД

1966.

РЕДАКЦИОНИ ОДБОР

ИВАН ЗДРАВКОВИЋ, РАДОМИР НИКОЛИЋ, Др
ДОБРОСЛАВ ПАВЛОВИЋ, РАЗУМЕНКА ПЕТРОВИЋ,
МИРЈАНА ШАКОТА

ГЛАВНИ УРЕДНИК
РАЗУМЕНКА ПЕТРОВИЋ

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИОНОГ ОДБОРА

РАДОМИР НИКОЛИЋ.

COMITE DE RÉDACTION

IVAN ZDRAVKOVIĆ, RADOMIR NIKOLIC, Dr
DOBROSLAV PAVLOVIC, RAZUMENKA PETROVIĆ,
MIRJANA ŠAKOTA

RÉDACTEUR EN CHEF
RAZUMENKA PETROVIĆ

SECRÉTAIRE DU COMITÉ DE RÉDACTION

RADOMIR NIKOLIC

ЛЕКТОР

Др СНЕЖАНА ПЕЈАКОВИЋ

Француски текст превела

ОЛГА ОКА

LECTEUR.

Dr SNEŽANA PEJAKOVIC

Traduit par
OLGA OKA

Адреса уредништва: Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, Кнеза Симе Марковића 8. — Adresse du Comité de
rédaction: Institut pour la protection des Monuments historiques de la République Populaire de Serbie, Belgrade. Kneza
Sime Markovica 8.

Свај рад је примљен и одбрањен као докторска дисертација на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 28. децембра 1964. године. Комисију су сачињавали: професор Ђурђе Бошковић, редовни професор Универзитета, Александар Дероко редовни члан Српске академије наука и уметности и др. Војислав Ј. Ђурић, ванредни професор Филозофског факултета

П Р В И Д Е О

**ПОРЕКЛО, УСЛОВИ ЗА РАЗВОЈ И КАРАКТЕРИСТИКЕ
АРХИТЕКТУРЕ МАНАСТИРА РАВАНИЦЕ**

Последња епоха српске средњовековне архитектуре и уметности из времена кнеза Лазара и његових наследника тек у новије време је постала предмет опсежнијих и дубљих проучавања. Раније се поклањало више пажње споменицима који су настали у предходним епохама српског средњег века, мада се не може рећи да се и на споменицима доба кнеза Лазара није радило. Између два светска рата су на неколико црквених грађевина изведене конзерваторско рестаураторске интервенције у духу принципа тада савремених конзерваторских схватања, и штампано је неколико монографских студија о појединим споменицима и низ краћих осврта на поједине проблеме. Циљ ове студије је да захвати проблем постанка прототипа, а преко њега млађих споменика такозване моравске школе.

Француски византолог и историчар Gabriel Millet назвао је, у својим студијама о старој српској уметности ову групу споменика, моравском школом, тако да се појам »l'école de la Morava« у нашој научној литератури одомаћио за овај период стваралаштва. Ми смо на њега навикли, јер јасно одређује, и у регионалном и у временском смислу, последњи успон културног стваралаштва средњовековне Србије. Ова група споменика, на челу са Раваницом, поникла је на подручју српских територија под управом кнеза Лазара, углавном у сливу Велике Мораве и њених притока.

У литератури се више пута оправдано писало о оригиналности ових споменика, како у погледу архитектуре и каменог пластичног украса, тако и у погледу ликовног израза у зидном сликарству. Њихова оригиналност је настала као синтеза претходних искустава и продора утилитарних потреба литургијског карактера. Формирању ове нове концепције у уметности Лазаревог времена, умногом је допринело идејно кретање тадашњег феудалног друштва. У трећој четвртини XIV века, српски феудалци, потискивани од Турака, морали су се повлачити на север, остављајући старе политичке и културне центре изложене сталним упадима непријатеља. Тако су у долини Мораве формирана нова политичка, друштвена и културна жаришта. На овом тлу, под утицајем низа друштвених, политичких и економских чинилаца, у релативно кратком временском интервалу од осамдесетак година, саграђено је много споменика, међу којима и Раваница.

Данас је црква манастира Раванице на приступачном месту, повезана савременим комуникацијама, али и поред тога није било већих могућности за детаљно проучавање. Њене фасаде су биле омалтерисане, тако да се нису могли сагледати поједини архитектонски детаљи, а поготову плитко резани камени украс. У унутрашњости је зидни живопис релативно очуван изузев површина на сводовима које су отпале у време када је црква била без оловног покривача. Њен оригинални изглед је измењен првим оправкама јеромонаха Стефана крајем друге деценије XVIII века. Опсежнији радови на цркви извођени су четрдесетих година XIX века. Међутим са гледишта науке било је корисно расветлити и питање првобитног нартекса призиданог уз цркву. Трагови његове архитектуре и пластике скривани у зидовима новог Стефановог нартекса доскора су били недоступни.

1956. године, Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије обухватио је својим планом рада и извођење конзерваторско рестаураторских радова на овом споменику. То је био један од већих конзерваторских захвата послератне заштитне службе на споменицима моравске архитектонске школе. Неоспорно, било је потребно са релативно малим средствима много напора, због чега су радови трајали више година. Конзервација је вршена у циљу техничке заштите споменика. Међутим, на појединим, временом преиначеним облицима, извршена је и рестаурација на основу темељно проучене историјске документације с једне стране, и материјалних података добијених на самом споменику путем истраживачких радова с друге стране. Синхронизовањем ова два посла, успело се многоструко. Црква је добила свој првобитни изглед. Пронађени су трагови и многи елементи архитектуре старог и изванредно конципираног нартекса. Његови облици представљају нов податак о архитектури раваничког нартекса, а посебно о развоју овог дела грађевине на српском средњовековном подручју. Очишћена камена пластика постала је доступна и стручњацима, а и свима осталима. Осим тога, низом нових драгоцених налаза обogaћена је српска средњовековна архитектура и уметност.

Тек после конзерваторске интервенције могао је да се сагледа значај раваничке цркве којој у једном делу научне литературе није било дато одговарајуће место у развоју моравске групе споменика. Хронологија првих грађевина није почињала архитектуром Раванице, зато што су раније интервенције на објекту у великом обиму скривале оригиналност архитектуре и декоративне пластике. У погледу живописа, учињено је много више. Извршена је солидна идентификација појединих тема композиција, дескрипција иконографског распореда и стилска анализа.

Данас, после извршених конзерваторско рестаураторских и истраживачких радова, добило се довољно података за једну потпунију студију, која је у многим употпуњена и новопронађеним натписима од неоцењиве вредности за историју манастира.. Посебно се издваја онај, написан за време организовања градилишта, на самом почетку радова, који говори о пореклу неких од градитеља. Не заостаје по вредности ни веома оштећени натпис са розете нартекса. Групи каснијих натписа припадају они који говоре о тешким и мучним данима манастира под Турцима. Поред свега овога откривени су врло убедљиви подаци о поступку и начину резања мотива каменог пластичног украса.

Да би студија била комплетнија приложен је до сада непубликован болоњски препис раваничке хрисовуље.

О архитектури из доба кнеза Лазара писано је са краћим задржавањем у оквиру већих студија о општој српској средњовековној архитектури. О цркви манастира Раванице изашла је пре 42 године, у издању Народног музеја у Београду, књига др. Влад. Р. Петковића „Манастир Раваница“, која је имала претензије монографије, али није било услова да то у потпуности и буде. Па ипак, у то време је била од особите вредности, а нарочито одељак о историји манастира и живо-

пису. Приликом писања о архитектури цркве и њеној декоративној пластици, који представљају најважније проблеме за решавање, аутор је могао да се користи само до тада познатим резултатима у науци и сопственим истраживањима. Међутим, од тога времена па до данас, објављени су у нашој и светској литератури многи материјали и начети су бројни проблеми, који у време појаве Петковићеве књиге нису били у довољној мери сазрели.

Раваница је један од најважнијих споменика, који хронолошки стоји на челу моравске трупе. Она је прототип за даља решења, па као такав споменик заслужује пуну пажњу. Ова студија настоји да реши проблеме датирања, порекла архитектуре цркве, порекла нартекса и реконструкције његовог првобитног изгледа и најзад, проблем порекла камене пластике. Да би се дошло до правилних закључака, требало је темељно и многострано изучавати све важније компоненте које су створиле услове за развој друштвеног, политичког, економског и културног живота Лазареве Србије. То је био период проширивања српске средњовековне државне управе на југ у току XIV века под Милутином, Дечанским и Душаном. Захваљујући томе, остварен је непосреднији и ближи додир са византијским наслеђем на грчким подручјима, који се преко македонске и косовско метохијске варијанте споменика, снажно одразио на споменицима Поморавља. По историјским збивањима, овај претходни период је карактеристичан по прогресивном успону средњовековне државе све до Душана и наглог слома после његове смрти. Најзад настаје рађање новог, краткотрајног али плодног периода, који се угасио губитком самосталности.

Студија Манастир Раваница подељена је у два дела. У првом је извршена анализа проблема порекла архитектуре цркве, нартекса и камене декоративне пластике, док други обухвата материју о самоме споменику који представља прототип моравске стилске групе споменика.

Аутор користи и ову прилику да изрази пуну захвалност Заводу за заштиту споменика културе СР Србије, његовом директору у време извођења радова, Милораду Панићу-Суреку, и нарочито, садашњем директору Разуменки Петровић, који су омогућили извођење радова на споменику и публикавање ове студије.

I. ПОЛИТИЧКО ЕКОНОМСКИ УСЛОВИ КОЈИ СУ ПРЕТХОДИЛИ ПОЈАВИ И РАЗВОЈУ АРХИТЕКТУРЕ У ДОБА КНЕЗА ЛАЗАРА

ПРИЛИКЕ И ОДНОСИ ЗА ВРЕМЕ КНЕЗА ЛАЗАРА

Велике прекретнице у политичком животу друштвене заједнице увек су остављале свој печат и на њеној култури и уметности. Чести, каткад бурни политички догађаји, регистровани у историји српског феудалног друштва, изазвали су карактеристичне стилске преображаје у монументалној архитектури и у зидном сликарству.

Још од доласка наших народа на Балканско полуострво, историја је почела да бележи честе и узастопне борбе за самоодржање које су умногом биле проузроковане географским положајем насељене територије. Сукоби интереса источног и западног света око наших земаља, као и чести ратови са суседима, ангажовали су српски народ на сталну и одлучну борбу. Па ипак сложени и мучни процес формирања српске средњовековне државе није био кочница стварања једне велике културе, која је постала чврста карика у ланцу целокупног културног стваралаштва феудализма.

На раскршћу Истока и Запада, први српски владари су често били приморани да оријентишу политику према једној или другој страни. Таква оријентација карактеристична је за доба консолидовања српских земаља, постепеног осамостаљивања и завођења феудалног друштвеног поретка. Већ нешто касније, стабилизирањем државне управе, порастом њене економске моћи и све бржим сазревањем феудалних односа, нарочито почетком и у првој половини XIV века, српски владари почињу да воде експанзивну политику у односу на македонске односно византијско грчке територије. Таква политика вођена је близу пола века, а убрзо потом настала је оштра прекретница. Апсолутистичко аутократска личност владара претрпела је слом. Такозвано Велико српско царство расипа се на ситније феудалне јединице са свим обележјима сазревајућег феудализма. Овај нагли процес потпомогли су споља све чешћи и снажнији напади Турака на јужне територије балканских земаља.

Поред политичких и економских чинилаца који су утицали на обликовање српске средњовековне духовне културе, постојао је и трећи снажан чинилац који је деловао преко црквене организације, веома често играјући пресудну улогу у формирању културе, јер је црква била, у односу на средњовековног владара, равноправан феудални партнер.

На развој монументалне архитектуре средњег века и нових схватања утицала су три основна крупна и значајна историјска догађаја: консолидација под Стефаном Немањом, нова оријентација експанзионистичке политике према јужним земљама Балкана и расипање такозваног Великог Душановог царства. Наравно, ови преломни периоди, карактеристични за смену стилова, не могу да се вежу за одређене датуме или историјске личности. То је био процес који је трајао дуже времена, нарочито услед отпора средине задојене традицијом и конзервативним схватањима. Па ипак, могу се издвојити три најважнија, преломна периода српског градитељства средњег века, условљена најкрупнијим политичким збивањима, која су изазвала промене у друштву, економици и култури. Ове велике прекретнице у политичкој историји српског народа, суштински су утицале на профани и на духовни живот средњовековног човека, у највећој мери отварајући врата новим схватањима и свежијим елементима који су разбијали релативно изживелу традицију.

Нама најпознатији византолог и познавалац историје уметности српског средњег века Gabriel Millet је покушао да изврши поделу споменика на поједине стилске целине, такозване школе¹. Захваљујући њему, у нашој научној литератури усвојена су три појма, која карактеришу три велика раздобља у генези средњовековног културног наслеђа: тзв. рашка школа, српско-византијска, македонска или вардарска и моравска школа². Ова Мијеова подела, изведена на основу географске распрострањености споменика последње деценије је претрпела мање корекције, али без суштинских измена. Поједине трупе, са карактеристичним особеностима стила који их повезује у засебне целине и даље се, на основу територијалне распрострањености, везују углавном за назив ужег или ширег географског подручја (на пример рашко или косовскометохијско) или за назив слива неких река (на пример Вардара или Мораве). Дешавало се, мада ређе да се оде у другу крајност да се у савременој научној литератури поједине хронолошки уже и стилски уједначеније мање групе споменика везују за име владара, односно представника династије (на пример; архитектура првих немањиха, Милутинова епоха, па и епоха кнеза Лазара). Међутим, сви ови покушаји да се дође до правилне поделе средњовековног српског наслеђа, нису дали потпуне резултате. Најзад, такве поделе не могу бити механички нити оштро разграничене међама појединих епоха, стилова или подручја, утолико пре што се стил грађења појединих споменика не ограничава искључиво на једно уже географско подручје. Узмимо, само као пример владарске маузолеје, гробне цркве, на којима се задржава рашки стил грађења све до појаве Лазарева Раванице. Једна градитељска епоха није никада престајала нагло. Она је дуже времена прерасла у нови стил, ослобађајући се конзервативних схватања и традиције која се сукобљавала са новим стремљењима. Такви процеси трајали су некад дуже, а некад краће.

Одавно се постављају питања: да ли је погодно с обзиром на већи број недовољно проучених споменика, правити границе епоха и вршити груписање према стилу, хронологији или регионалној распрострањености? Да ли се на тај начин, поред релативне хронологије бар познатих споменика, у одређеном периоду или на одређеном тлу, могу наћи сви елементи једног стила, односно стилских целина? Да ли стилске особине једне групе споменика морају да одговарају њиховој хронологији? Да ли је развој средњовековне архитектуре и сликарства у одређеном периоду зависан од личности жупана, краља, цара, кнеза, деспота или каквог властелина? Свакако да није.

У историјском развоју српских средњовековних споменика често је запостављен најранији период културног стваралаштва, углавном због мало и недовољно проучених материјалних остатака ове епохе. Отуда није ретко да неки историчари³ почетак српске средњовековне историје уметности везују за прве Немањине грађевине, као да „прва историја српске уметности средњег века“ треба да почиње управо од друге половине XII века. Међутим, политичка историја српског народа почиње од доласка племенских група на Балкан: на ново насељеном тлу почиње и његова културна мисија. На жалост, до наших дана сачувано је веома мало трагова из овога периода. Искуства пренета из старе постојбине живела су дуже времена, док се нису постепено стопила са наслеђеном културом домородаца. Овај период, иако релативно мало познат нашој науци, захвата подручја на којима су почеле да се формирају Зета и Рашка, као зачетци првих друштвених и политичких организованих јединица. Временски оквир првог периода ране српске средњовековне архитектуре, бар према откривеним материјалним подацима, кретао се од IX века до почетка обједињавања мањих племенских формираних целина, чему је допринела борба унутрашњих супротности са појавом феудализације племена⁴. Тај пре-

ломни период у политичном и културном животу пада у другу половину XII века, односно у време владавине Стевана Немање, које се обично узима као почетак нове епохе политичких, друштвених и културних збивања.

Други, зрели и најдужи период српског архитектонског стваралаштва, има своју развојну линију која допире готово до Душанове смрти. Највећа прекретница, изразите промене у схватањима и стилу дешавају се у време померања државних граница ка јужним територијама Балкана и ступањем у тешњи контакт са Византијом, пред крај XIII, односно почетком XIV века, у доба владавине Стефана Уроша II Милутина и његових каснијих наследника Стефана Уроша III Дечанског и Стефана Душана. Померања према југу омогућила су снажније продирање нових схватања у уметност Србије. На освојеним подручјима македонских и византиских односно грчких земаља, већ је у потпуности цветала такозвана ренесанса палеолога. Долазећи у непосреднији контакт са већим центрима (Солун, Мистра, Арта, или покрајинама Епир, Тесалија), створени су услови за прихватање нових принципа и у архитектури и у сликарству⁵.

Трећи, касни период средњовековне српске архитектуре наставак је претходног и везује се за појаву новог центра српских земаља на северу, у долини Велике Мораве (Т. I). Слично претходном и овај период почиње снажним преокретом. За разлику од градитељства у првој половини XIV века карактеристичном по томе што се и поред продора грчкoвизантијских утицаја снажна традиција местимично супротставља новим схватањима; касни период карактерише нагли, скокрвити обрт, појава нове концепције и у архитектури и у сликарству. Овај период архитектонског стваралаштва, временски ограничен на отприлике свега осам деценија пада у доба обједињавања и стабилизације унутрашње друштвене управе под кнезом Лазарем, све учесталијег снажнијег притиска Турака са југа, и пуног процвата културе. После пада Деспотовине и коначног губитка државне самосталности, настаје период робовања под Турцима. Архитектура и сликарство овога времена показују неодољиву стваралачку снагу нашег народа и изразиту тенденцију ослањања на стару традицију одговарајућих подручја на којима је настављен живот. Предуслов ближег изучавања градитељства касног периода српског средњег века, времена кнеза Лазара, је упознавање са политичким друштвеним, економским и културним приликама које су претходиле овој епохи и које су посредно или непосредно утицале на почетак њеног развоја. То захтева задржавање бар на општим али важним, пресудним моментима, који су се одразили на смену стилова и на даља културна и уметничка стремљења у Србији кнеза Лазара. У току зрелог периода градитељске делатности, такозване рашке епохе, било је највише преломних периода, који су изазивали извесне промене, у стилу грађења. Најзначајнији је био онај на крају XIII и почетку XIV века, када романску традицију грађења потискује интензивнији продор византијско грчког стила у архитектури. Промену схватања пре свега је изазвала нова оријентација српске политике од Стефана Уроша II Милутина, до цара Душана. Проширењем српских територија према југу ступило се у непосреднији контакт са византиским културним наслеђем. Добрим делом на освојеним територијама је већ затечена традиција грађења у савременом византијском стилу, а створене су могућности за ближи додир са великим центрима културе, Солуном, Светом Гором, Цариградом. Српска црквена организација, као једна од важних чинилаца у формирању средњовековне културе, идејно везана за цариградску цркву, била је на тај начин непосредније везана и за византијску метрополу.

Путеви којима су струјали културни утицаји, били су бројни и разноврсни. И ако нема довољно конкретних података, о њима сведо-

че, поред нескривене жеље српских владара за наслеђем византијског престола и многи други подаци: женидбене везе наших владара са византијским принцезама⁷, велика издашност у даривању светогорских и цариградских манастира, па чак и ктиторске обавезе према многим подизаним монументалним грађевинама ван српских земаља. Хиландар, на пример, као најјаче култно место, који је у својој монашкој републици неговао сопствену традицију, окупљао је и васпитавао монахе из чијих редова су излазили српски архиепископи и патријарси.

Краљ Млутин је први почео освајачку политику према југу. Њему су приписиване изразите способности ратника, више него ли дипломате или политичара⁸; умео је да искористи сукоб Палеолога са Анжујцима и као релативно млад владар освоји Скопље. Незадовољан оваквим пленом, наставио је освајање до Сера, Крстопоља и саме Свете Горе⁹. Анроник II, превише заузет надирањем Турака, даје Милутину своју кћер Симониду за жену¹⁰, са намером да га задржи од даљих освајачких тежњи према византијским земљама. За време ових сукоба Милутин је био у пријатељским, савезничким односима са Тесалијским севастократором Јованом и његовим синовима. Моћан и суров, економски врло јак, са великом резервом добро наоружане војске, није презао од своје дворске властеле, па чак ни од конзервативних ставова цркве у вези са његове четири женидбе. Иако такав, поштован је за време живота, а уважаван после смрти као „свети краљ“¹¹.

Стефан Урош III Дечански продужава контакт са Византијом, жени се Маријом Палеологовом која је била братаница Симониде, жене Милутинове, ћерка солунског намесника Јована Палеолога и унука, по мајци, великог логофета Теодора Метохита, културног и ученог Византинца.

Последњи и најмоћнији српски владар најближи остварењу освајачких тежњи према грчким територијама, био је Стефан Душан. У сукобу са Андроником III, осваја грчке земље све до Солуна. Међутим, када је град светог Димитрија већ био спреман да отвори капије, Душан је, изненађен нападом угарског краља Карла Роберта, морао да се повуче. Други значајан догађај за његове владавине, било је проглашење српске патријаршије 1346. године¹². Овај Душанов акт имао је далекосежне последице на сређивању односа између српске и византијске цркве за време кнеза Лазара.

Сви ови догађаји и подаци показују да је политичка прекретница последњих Немањића, односно освајачка оријентација према Македонији и осталим византијским територијама стварала повољне услове за ближе непосредније ступање у додир са културним стваралаштвом већ расцветале „ренесансе Палеолога“. Касније, овај период прве половине XIV века, као епоха византизације српске културе, утицао је на културно уметничка схватања у последњој, касној епохи, која се у другој половини XIV века почела развијати са специфичним, оригиналним стилским изразом.

Шта се то за време, односно пред крај XIII и почетком XIV века, дешавало у Византији?

После распадања такозваног „Латинског царства“ 1261. настаје, у култури и уметности епоха византијске ренесансе¹³. За време владавине крсташа, аутократско феудална империја је била разривана унутрашњим класним борбама. Као последица таквог стања, уследило је цепање територија на веће или мање феуде, док је истовремено јачао притисак огромне турске силе. Византија је постала сила другог реда чија је политичка сила стално опадала¹⁴. Палеолозима је остало још да великим пореским наметима и данцима покушају одржати некадашњу византијску моћ. Нажалост овај покушај се сводио на релативно смањени, готово најужи обим централне територије око византијске престонице. Везе са њеним провинцијама су биле све слабије. Оцепљене

од метрополе, грчке сепаратистичке државице живеће су својим животом, повремено се сукобљавајући са Палеолозима, а и у затегнутим и ратним међусобним односима.

И поред опадања моћи Византије, стара византијска традиција је још дуго живела. И док се унутар ситних феудалних државица распламсавају супротности између новонасталога сталежа трговаца, у извесном смислу грађанске класе, феудалног племства и велепоседника дотле се у већим центрима Цариграду, Солуну, Арти, Мистри и другима, поред трговачког сталежа формирају и еснафи, око којих се окупљају удружене групе занатлија¹⁵. Отварају се нове школе у којима се предаје античка филозофија, тумаче се Аристотел и Платон. Паралелно с тим обраћа се пажња на природне науке као што су астрономија и медицина. По речима Паламе, Солун, је био стедиште многих учених људи који су се бавили не само теолошким, већ и разним профаним наукама. Према студијама класичне књижевности у Солуну се рађа препород. На самом почетку XIV века Солун је тежио да, као центар хеленизма, упоредо са Атином која је још била под Латинима, буде међу најкултурнијим водећим центрима Византијског царства. Насупрот овом снажном успону, конзервативна религиозна идеологија даје отпор према свему што се у ондашњем друштву рађало као прогресивно. Као реакција на појаву хуманистичких идеја, у монашким редовима се јавља хезихазам, покрет карактеристичан по посебним религиозним медитацијама најстрожијег аскетизма. Хезихасти, на челу са Григоријем Синаитом и највећим браниоцима исихастичких схватања, солунским епископом Григоријем Паламом, оштро реагују на рађање савременог покрета препорода. Истовремено све већи државни намети гонили су осиромашеног сељака у монашки живот, тако да долази до великог прилива монаха по манастирима у којима се, у мистичном заносу и другим молитвама, бежи од рада.

После пропасти Душанове државе, на територијама српских земаља, непуних сто година касније дошло је до сличне територијалне расцепканости, која је створила повољне услове за турску инвазију. У то време, најбоље организовану феудалну целину држао је кнез Лазар на северу, у долини Велике Мораве. За релативно кратко време, померањем политичког језгра, на ове делове српских територија пренешен је цео културни живот. Многи путописи сведоче да су ове територије некада биле беспућа, са мочварама, густим шумама и не насељеним подручјима. Већ од друге половине XIV века, па све до пада Деспотовине, ови пусти и ненасељени предели нагло су оживели и развили. Ту је пренет центар хришћанског света и религиозних традиција. Велики број монаха из старих немањихких лаври са јужних територија, налази места у новој средини¹⁶. Чак и патријаршијска столица из Пећи се преноси пре 1382. године у Жичу¹⁷. У ово време Лазарева Србија је била уточиште не само хришћанског света из разних делова бившег Душановог царства, већ и удаљенијих југоисточних и јужних подручја, па и Византије.

Турски напади на изнемоглу Византију и њихово постепено продирање на територије Балкана играли су пресудну улогу у даљем одвијању догађаја. За нас су од посебног интереса новонастали услови под чијим утицајем почиње да се формира опште културно стваралаштво у Србији кнеза Лазара.

У Милутиновој повељи Хиландару¹⁸ забележено је да је двадесет година пре издавања повеље једна најезда турака на српске земље била заустављена. 1308. године је извршено насељавање зећег броја пребеглих Турака, који су у Србији искоришћени као најамници¹⁹. Међутим, први траг о кретању хришћанског света налази се у Душановом спису из 1353, у коме је реч о бекству Грка у Србију „на црквонну земљу“, у време краља Милутина²⁰. После 1371. године, под притиском Турака, долазили су на територију Лазареве Србије бројни мо-

наси са разних подручја Блиског истока и из Свете горе²¹. Међу њима се помињу имена синајца Нестора, светогорца Ромила, који се после 1380. године населио у близини манастира Раванице где је живео до краја живота, умро и касније сахрањен у нартексу цркве. У клисури раваничке речице, на пет километара узводно, живео је испосничким животом, вероватно још један од синаита по имену Вавил²². Поред њих, познати су још и Григорије који је боравио у Горњаку, Зосим у Туману, и неколико анонимних у Витовници и Базјашу²³. Изгледа да је В. Марковић с пуно оправдања, писао да су имиграције монашког света таласима „запљуснуле Србију“. У таквој ситуацији било је природно очекивати да многи међу њима наиђу на повољне услове за укључивање и стварање опште културног израза у новој друштвеној средини. Према томе, нема сумње, да је у то време и под оваквим околностима српска црква морала да претрпи у извесном смислу „трансформацију православља“, која се одражавала и на богослужбени ритуал, и на материјалну, стваралачку културу. У овим одсудним тренуцима највећу улогу одиграли су светогорски монаси, посебно монаси манастира Хиландара, као људи са највише ауторитета и у најтежњим везама са српском црквом

Међу највећим личностима црквено политичког живота Лазарева Србије, био је светогорски монах Исаија²⁴. Образован богослов, учен човек и писац²⁵, био је за време цара Стефана Душана познат као његов лични „пријатељ и саветник“, врло активан и отворени експонент српског утицаја у Светој Гори. Монах Исаија је остао и после Душана маркантна фигура која је одиграла мудру политичку и дипломатску мисију за време владавине кнеза Лазара. Та његова мисија односила се на ликвидирање византијско српског црквеног спора, јер је било потребно измирење и скидање анатеме васељенског патријарха бачене на српску цркву после Душановог проглашења патријаршије. Као моћан и енергичан владар Стефан Душан није много марио за овај расцеп, али је већ за време кнеза Лазара смиравање било неопходно. Услови за покретање ове акције су изгледа сазревали пре свега ван Србије, на Атосу и у извесној мери код цариградског патријарха. По једном податку Илариона Руварца²⁶ види се да је иницијатива потекла највећим делом ангажовањем српског монаштва у Светој Гори. По цитату Јосифа Милера²⁷, Руварац наводи како је услед сукоба грчка црква правила велике сметње српским монасима, којима је било забрањено да примају у своје редове нове монахе рукоположене од стране српских архијереја. Несумњиво, бојкот српског монаштва на Светој Гори је био главни разлог који је покренуо старца Исаију, као водећег мисионара, на измирење цркава. Он је био тумач српских светогораца. Несносна ситуација у којој се налазило бројно српско монаштво у Атоским манастирима, решена је Исајином иницијативом. Насупрот овој иницијативи стајао је патријарх Сава I, незаинтересован, горд и непопустљив. Биран за патријарха још за Душанова живота налазећи се пуних двадесет година на челу српске цркве, Сава I није био расположен ни за какве уступке нити компромисе око измирења. Његов биограф изричито наводи да га је Исаија са много муке умолио да пристане на измирење²⁸. Посредовањем Исајиним између васељенског патријарха Филотеја, кнеза Лазара и патријарха Саве I делегација²⁹ је одласком у Цариград почетком 1375. године³⁰ успешно извршила задатак³¹. Тако је после пуне двадесет и једне године, и поред тога што се хијерархиски степен државне управе са царевине спустио на кнежевину, ипак скинута анатема и званично призната патријаршија.

Овај догађај од великог историјског значаја по црквену политику, морао је да се одрази и на другим пољима. У овој веома важној мисији главни терет посла обавили су светогорци. Њима је био поверен одговоран задатак, какав добијају пре свега јаке и утицајне личности које су у Лазаревој средини морали имати, поред политичког, и велик дру-

штвени утицај. Избор старца Исаије и овом приликом очигледно сведочи о непосредној и тесној вези Србије са Светом Гором.

Поред смисла за политику и дипломатију, старац Исаија је био човек изванредне културе. Још у млађим годинама, као пријатељ Стефана Душана, по причању биографа, учествовао је у рестаурацији порушеног манастира Св. Пантелејмона на Атосу, који **штѣ самого осно-**

ванѣ въздвиꙗ црꙗковъ поѣкоасноꙗ и тоапезаѣню. ³² Поводом грађења овог манастира, његов биограф каже да је сав труд око подизања цркве и уређења манастира припадао Исаији. То несумњиво значи да је Исаија имао главну реч у погледу унутрашњег распореда и архитектонске концепције И када се могло очекивати да Исаија као експонент Душанове политике у Светој Гори спроведе концепцију једне грађевине савременог српског стила, он се напротив, држи строге светогорске традиције од које не одступа. Триконхални облик основе са певничким апсидама, одавно познат на Атосу, имао је потпуно јасну обредну функцију прилагођену богослужбеним потребама, те отуда Исаија и не покушава да се супростави дубоко укоревљеној традицији грађења. Ако се још узме у обзир и подаци који говоре да је Исаија лично попут Никодима сугерисао облик триконхалних цркава приликом његове градитељске активности у Влашкој³¹, онда постаје довољно јасно, да је овај монах поготову морао оставити трагове својих светогорских схватања и на најстаријим грађевинама моравске Србије. Лазарева прва задужбина, намењена да буде гробна црква ктитора, почета је да се гради после сабора одржаног у Пећи 1375. године на коме се поуздано налазио Исаија³⁴. Зато је готово несумњиво да је тај исти Исаија, према коме је Лазар гајио особиту благонаклоност нарочито после успешно обављене мисије у Цариграду, непосредно утицао на почетак грађења цркве манастира Раванице.

Међутим, старац Исаија није био једина личност преко које су одржаване присне везе Србије са Светом Гором. Било је и других могућности за преношење утицаја и светогорске традиције грађења на тло Лазаревих земаља.

Већ пред крај 1381. долази у Србију за духовника неког већег властелина, ако не и самога кнеза Лазара, бивши хиландарски игуман Сисоје³⁵. Регистровани подаци сведоче да је и ова личност за Лазарева живота била поштована, па је могуће да је вршила утицај на средину у којој се налазила. После смрти кнеза Лазара Сисоје је постао ктитор и игуман цркве Преображења манастира Сисојевца. Свакако, у знак поштовања према заслужном духовнику свога мужа, удова Милица му је поклонила земље у Тргу Параћиновоу Броду³⁶.

Осамдесетих година XIV века, можда нешто пре Сисоја, игуман у Хиландару био је монах Доротеј. Пуно вероватно, то је био онај исти Доротеј, који се јавља 1382. у познатој Жичкој повељи као ктитор манастира Дренче у жупи александровачкој. Док је обављао дужност хиландарског игумана, у манастиру је радила група солунских сликара³⁷, па није потпуно искључио да је Доротеј међу њима ангажовао мању групу за рад на својој цркви. Поред Исаије и Сисоја, Доротеј би био трећи хиландарски игуман из редова угледних светогорских монаха, који је приспео у Србију у време настајања нових архитектонских схватања. На остацима његове цркве, поред светогорског утицаја у распореду унутрашњег простора, осећају се у појединим елементима фасада и утицаји солунског начина грађења.

Хиландар је кроз читав средњи век помаган изобилним даровним повељама, богатим прилозима у земљи, имањима, метосима и селима, а посебно у сребру или злату³⁸. У Хиландару је припреман већи број виших црквених достојанственика, српских архиепископа и патријарха, као што су били Јанићије I, Јевстатије I, Никодим I, Данило II и Сава IV³⁹.

Сарадња српских земаља са светогорским манастирима с почетка XIV века постала је још интензивнија за време Стефана Душана, а нарочито уочи стварања и у току формирања Лазаревих земаља. Блиски односи породице кнеза Лазара са Светом Гором огледају се у низу повеља и других докумената. Међутим, Лазарева дарежљивост је допирала чак и до Коптских манастира, до Јерусалима и Синаја⁴⁰. Повељом коју заједно са кнезом Лазаром потврђује 1380. и патријарх Спиридон, хиландарска лавра добија нека села⁴¹. Сви су изгледи да се ова повеља могла односити на доградњу Лазаревог ексонартекса уз Милутинову цркву. Иако ова повеља, судећи по тексту, нема све епитете ктиторске даровнице, време њеног издавања и Лазаревог боравка у Светој гори се хронолошки подудара⁴² исто тако као што и време зидања односно довршења ексонартекса са свим његовим архитектонским елементима, одговара датуму издавања хрисовуље. Исте године овај велики дародавац пружа помоћ „раслабљенима“ у хиландарској болници. Том приликом манастир Хиландар добија два села са засеоцима, како би се од прихода убраних са атара ових села одвајало по 100 унча (омгии – овичим) за раслабљене⁴³. Осим Хиландару, Лазар је даровао 1381. руском манастиру Пантелејмону Спасову цркву у Хвосну⁴⁴, а исте године овом манастиру потврђује даровницу свога зета челника Мусе⁴⁵.

По Лазаревој смрти, његова удовица Милица није мењала политику свога мужа према светогорским манастирима. Напротив, о продужавању ових веза сведочи чињеница да је Милица нашла за потребно да осигура чак и азил за своју децу у манастиру Пантелејмону и његовим метосима⁴⁶. И за време српских деспота, Хиландар и други светогорски манастири су уживали помоћ, али мање у непокретној имовини, а више у новцу, злату и драгоценим предметима. Тако је деспот Стеван приложио Великој лаври два сребрна свећњака и 20 литара сребра⁴⁷. Хиландару је потврдио 100 литара сребра, што је чинило годишњи доходак са Новог брда⁴⁸, а припадао је овоме манастиру као прилог за све време живота кнеза Лазара.

Повезаност владарске куће са светогорском монашком републиком је и даље била јака. Многи угледни и учени монаси, васпитавани по светогорским манастирима, долазе у деспотову Србију и формирају нову веома културну средину. За њима долазе и други учени људи из суседних јужних области, тражећи уточишта у земљи деспота Стефана, која је још увек уживала слободу, Сам деспот, као мецена уметности, ствара у својој лепом и добро утврђеном манастиру Ресави центар највећих културних манифестација тога времена. У њему се окупљају најученији и најкултурнији савремени људи, књижевници, преводиоци, преписивачи, манијатуристи, сликари. А да би обезбедио овакво место, у коме би сам обитовао, како каже деспотов биограф Константин Филозоф, слао је људе „чак на острва“ да трагају за градитељима и уметницима „многочасним највештијим радницима и најискуснијим живописцима“.

Имиграције са разних страна и из разних јужних подручја нису престајале ни за време деспота Стефана. Разједињени ситни феуди падали су веома лако један за другим пред Турцима. Пропашћу Трновског и Видинског царства, у последњој деценији XIV века почеле су имиграције многих виђених бугарских грађана⁴⁹, а осим њих наилази се и на нека имена учених византинаца. Из Македоније позвана је група зографа за живописање Миличине задужбине Љубостиње. На жалост, о њима нема одређенијих података, осим оних који су добивени изучавањем средњовековне књижевности. По доласку у Србију у новој средини брзо су се снашли бугарин Константин Филозоф, Костенски⁵⁰ и Григорије Цамбалк⁵¹. Осим њих, позната су имена тројице византинаца који су се у новој домовини бавили књигом. То су

Андоније Рафаил пореклом са Лепанта, Никон Јерусалимац који је боравио у Јерусалиму, на Синају и египатским манастирима и Димитрије Кантакузин по народности Грк".

После Лазареве смрти Милица се кретала у веома културној средини. Уз њу је, поред деце Стефана и Јелене (Балшић), стално боравила бивша деспотица Јелена, монахиња Јефимија. Међу њима често су се налазила сва три Раваничанина, затим Данило млађи, Григорије Цамблак и еписком Марко⁵³. У оваквој средини били су и градитељи и живописци, али је о њима остало мало података.

При испитивању услова у којима је настала и развијала се култура последње епохе такозване моравске архитектонске и сликарске школе, треба истаћи да је породица кнеза Лазара веома ценила и окупљала у својој земљи, као последњем упоришту слободног хришћанског света на Балкану, многе, у погледу културе, напредне људе. Србија кнеза Лазара и његовог сина Стефана, у току наизменичних трагичних пораза јужних земаља, постала је стетиште многих племића феудалаца, свештеника, монаха, књижевника, градитеља и уметника. Снага кнеза Лазара веома ангажованог на сређивању земље и смиривању необузданих и непослушних велможа дошла је до пуног изражаја у личности његовог сина и наследника. Културна средина српског двора у којој је негована књижевност и уметност, створила је, као никад дотада, изузетно погодне услове за развој и цветање нових идеја у свим областима уметничког стварања,

Добри односи са Светом Гором одржани су до краја српске самосталности Светогорци су преко својих угледних и у Србији утицајних личности, преносили своја схватања. Њихов удео односио се првенствено на реформу црквено литургијског програма, који се истовремено преносио на организацију унутрашњег просторног решења, Међутим, градитељска концепција и техника грађења Лазаревих цркава, првенствено Раванице, припада старој српској традицији грађења на тлу Србије последњих Немањића. Имиграцијом нашег живља из јужних крајева а посебно везама са Хиландаром и другим атонским манастирима, учињено је да се овај модел синтезом грчких провинцијских и светогорских облика, преко типа Милутинових и Душанових споменика, више приближи византијској ортодоксији, него ли западној романској традицији. Нови модел оригиналне концепције родио се из симбиозе градитеља уметника и друштвене средине, која га је прихватила и обезбедила услове за стварање.

Економске могућности кнеза Лазара за развој грађевинске делатности биле су релативно велике. У вези са грађењем његове прве задужбине, цркве манастира Раванице, према подацима из преписа Врдничке и Болоњске хрисовуље се види да је манастир дариван огромним богатством у земљи, бројним селима у ближој и даљој околини. Поред тога, манастиру су били одређени и разни приходи од експлоатација рудника. Велики полет у грађењу поуздано сведочи о економској снази феудалног друштва Лазарева и Стефанове Србије. Доста стабилна економска база постојала је како код крупнијих, тако и код ситнијих велможа. Поред плодне долине Мораве⁵⁴, Србија је била богата рудама, нарочито сребром и оловом⁵⁵. Њени рудници били су познати на далеко, у западним земљама Европе. Тако је кнез Лазар само манастиру Раваници⁵⁶ прилагао 150 литара сребра годишње од царинских прихода на Новом Брду. 1382. године, са Новог Брда добија по 50 литара сребра Даротејева задужбина манастир Дренча. Но сем манастира у Србији, део прихода са Новог Брда имао је за све време Лазарева и Стефанова живота, манастиру Хиландару. Деспот Стефан је, користећи рудно богатство Трепче, помагао Дечане, а пред своју смрт издао је налог да се по 20 литри сребра годишње додељује манастиру Светог Анастасија⁵⁷.

Са грађењем цркве манастира Раванице почиње нова епоха архитектонског стила касног српског средњег века. Мајстори, градитељи ове велике и главне задужбине кнеза Лазара ударили су темељ развоју новог типа који ће бити карактеристичан и за остале грађевине такозване моравске школе. Но, од почетка изградње цркве 1376, па до њеног коначног завршавања, односно живописања, протекло је дуже времена. Док су радови на Раваници били у току, према постојећим историјским подацима, подиже се на територији Србије низ грађевина.

Овде ће се само дати преглед црквених грађевина које су подигли кнез Лазар и његови велеможи, за време Лазаревог управљања земљом. Хронолошки посматрано, ови споменици су подизани у време настанка њиховог прототипа, односно у време активности Лазаревих протомајстора и мајстора градитеља. Та активност је била велика и карактеристична за сам почетак развоја који пада после скидања антеме цариградског патријарха и избора новог српског патријарха Јефрема на сабору у Пећи, 1375. У току грађења Раванице јавља се жив и интензиван градитељски елан и на другим градилиштима. Кнез Лазар је помагао зидање и даровао повељама манастир Ваведена у Браничевском ждрелу⁵⁸. На његовом грађењу је било директно ангажован Григорије Синајит млађи, који је пребегав у Србију због Турака. По завршетку радова на раваничком нартексу, Лазар је почео подизање цркве Светог Стефана, у граду Крушевцу. Одмах по завршетку, а можда још у току радова на Лазарици, могуће је да је иста група градитеља започела цркву манастира Велућа⁵⁹. Осим задужбина кнеза Лазара, међу којима се помиње и манастир Свете Тројице (Орешковица)⁴⁰ и уз Милутинову грађевину Хиландара дограђени ексонартекс, на подручју Србије ничу и друге грађевине подизане настојањем разних велможа или црквених достојанственика. Тако у Жичкој повељи из 1382. налазимо први траг о Дренчи и Неупари, иако изгледа вероватно да су грађене коју годину раније⁶¹. Исто тако, пре него што је потпуно окончан рад на цркви манастира Раванице, браћа Мусићи су свакако од 1381. почели у долини Ибра са зидањем Нове Павлице.

Полет и живост градитељске делатности који су дошли до изражаја кроз бројне црквене споменике подигнуте у релативно уском временском оквиру од једне деценије, сведоче о изванредном стваралачком елану нове средине, и о томе да је било више мајсторских група. Није искључено да се на појединим споменицима радило паралелно, или да су поједине групе градитеља према потреби одлазиле са једног градилишта на друго. На жалост, о томе нема писаних извора, али се до најбољих и најпоузданијих података може доћи анализом архитектонске концепције и међусобних односа појединих веома слично обликованих грађевина, обраде њихових фасада, а посебно декоративне пластике и њених мотива.

Цркви манастира Раванице наша народна поезија је посветила нарочиту пажњу. Са пуно дивљења анонимни народни песник позива:

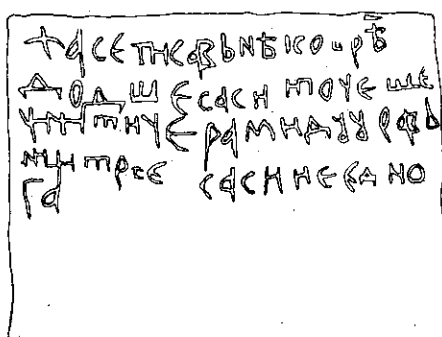
***„Да видите славу
Раваницу у Ресави
ниже Параћина . .***

А када се осврће на организацију радова на цркви, он вели:

***„Саставише хиљаду
мајстора И хиљаду
младих сараора“⁶³.***

На основу до сада познатих писаних извора из доба кнеза Лазара сазнаје се веома мало о архитектима протомајсторима, скулпторима или зографима. Ово се нарочито односи на први период развоја моравске архитектуре чији су творци већином остали анонимни

О средњовековним градитељима у нашој научној литератури се мало, често само узгред⁶⁴ писало. Име протомајстора Раванице је још



Сл. 1. Натпис са опеке употребљене за зидање цркве

Fig. 1. Inscription gravée dans la brique de l'église.

увек непознато; о њему за сада нису пронађени сигурни подаци. Али о учешћу већег броја мајстора градитеља на овој цркви сведочи податак из натписа на опеци (слика 1), из кога се јасно види да је за грађење било ангажовано у зависности од карактера радова, више група мајстора. Једна од њих је била баш ова трупa, позвана да припреми опеку за зидање. Нешто више података је пронађено о живописцима. Име Константина зографа исписано је на краткој туници светог ратника насликаног истоно од прозора у северној певници.⁶⁵ О пореклу сликара ипак се више дознало анализом и студијама о српском сликарству. Зографи са својим предводницима, као што је у овом случају Константин у својој групи, остављали су дискретне потписе на оружју или хаљинама светачних фигура. Тако се последњим анализама живописа у Раваници, Сисојевцу и Ресави дошло до података о пореклу живописаца⁶⁶. Раванички мајстори сликари могли су да буду Грци или још вероватније Срби, који су морали да прођу кроз школу мајсторских радионица града светог Димитрија, Солуна.

Градитељи већине споменика остали су у приличној мери непознати. Разлог њиховој анонимности не зна се тачно. Могуће је да су архитекти неимари добијали наруџбине посла строго проверених њихових квалитета, да су своје занатске вештине љубоморно неговали у ужем кругу својих еснафских радионица, а да су њихова имена записана углавном на плановима⁶⁷ или макетама резаним у камену или дрвету⁶⁸ који се нису могли сачувати до данас⁶⁹.

По Лазаревој смрти сусреће се са Миличиним и Стефановим градитељима и сликарима. Веома је могуће да је цркву манастира Ресаве градио протомајстор приморског порекла у сарадњи са трупом мајстора из српске средине. Грађена по узору на основну концепцију и просторно решење маузолеја у Раваници⁷⁰, очигледно је израз неспретности нових градитеља у деспотовој средини у којој се нису потпуно снашли. Ентузијаст и мецена књижевности, који је зналачки умео да сагледа, осети и правилно оцени и савремена културна достигнућа и она из прошлости⁷¹, амбициозан са жељом да од Ресаве начини велико дело, Стефан „

посмлаше бо се даже въ острѡвѣ и по вѣсѣдоѡ за „вѣ-

штѣми доврѣшиши и многочѣстѣишии дѣлати хѡждѡжѣиши, живописатеѣи же искоѡсѣишии”⁷². На жалост иако је Стефан имао око себе велики број људи од пера нема писаних сведочанстава о ресавским градитељима или зографима. Ипак, не треба их тражити далеко од ове средине. Међу минијатуристима, калиграфима, преписивачима или декоратерима преписивачких текстова, налазе се зографи, иконописци, скулптори а највероватније и градитељи. Дуже времена негована минијатура, средином XIV века достиже свој врхунац и, као што то раније није био случај, баш у ово време се преноси у камени резани украс монументалних грађевина. Истина, нема опширнијих података о минијатуристима, али време у коме су радили, и високи културни ниво средине, пружали су услове за рад уметницима ширег домета и великих квалитета. Треба се подсетити само случаја светогорског монаха из Далше, који се по Стефановом тражењу бавио неко време преписивачким радом у близини Љубостиње⁷³. Тај исти монах, будући способан градитељ, није могао да се по својој жељи врати натраг у Свету Гору, пошто га је деспот, по обављеном преписивачком раду, ангажовао, за грађење цркава⁷⁴.

На Миличиној задужбини Љубостињи оставили су потписе „**прѡтоманѡстор водѡвѣкъ радѣ**“ и зограф Макарије. Лепо и врло репрезентативно уклесана слова на каменом прагу наоса, сведоче о педантном, строго одмереном и врло прецизном градитељу са оштрим длетом који је на исти начин извајао и пластику на фасадама цркве. Њему народна песма приписује подизање већег броја грађевина⁷⁵, међу којима Раванице, али се то, из много разлога, не може потврдити. Истина, релативно чврсто рађена пластика, њен строг и правилан распоред орнаменталних мотива на фасадама цркве припадају искусном и зрелом мајстору клесару, који је имао за собом извесна претходна искустава. Ако би га тражили на ранијим градилиштима свакако да би пре припадао млађој групи мајстора са Лазарице, него групи градитеља Раваничке цркве⁷⁶. По Миличином позиву, зограф Макарије, ради између 1402. и 1405. године⁷⁷ живопис Љубостиње. И он је један од сликара који су прошли кроз светогорске сликарске радионице солунских мајстора; дуже времена он је радио са братом митрополитом Јованом у Македонији⁷⁸. После смрти краља Марка, Макарије се нашао у деспотовој Србији међу елитом избеглих уметника и укључио се у уметнички живот нове средине. Његов рад у Љубостињи, у одсуству брата Јована, није га много прославио. Очигледно префињено сликарство Андреша добија грубљу ноту у Љубостињи⁷⁹, са много примеса конзервативне македонске сликарске традиције која је остала далеко за савременим живописачким тежњама моравске школе. Двадесетих година XV века Макарије се враћа у Македонију и бави се сликањем икона.

II. ИСТОРИЈА МАНАСТИРА РАВАНИЦЕ

КТИТОР КНЕЗ ЛАЗАР И
ПАТРИЈАРХ ЈЕФРЕМ

Кнез Лазар је почео каријеру као властелин на двору младог краљевића Душана, на Дримцу у Зети, близу Скадра. Најпре је носио титулу логофета, а касније је од цара Душана почастован титулом кнеза⁸⁰, коју је задржао до краја живота. По Душановој смрти Лазар се спомиње око 1362. на двору цара Уроша уз кога је изгледа остао све док је овај био у животу⁸¹. Одважне и смеле организаторске способности показивао је из године у годину. Око 1370. постао је господар некадашњих Драгутинових земаља. Но, на самом почетку је имао велики обрачун са Николом Алтомановићем, наследником земаља око Рудника, по оцу Војиславу. 1373, Никола је ухваћен у граду Ужицу и том приликом је немилосрдно и сурово ликвидира⁸².

По сређивању прилика у земљи, Лазар је обавио важан посао измирења српске цркве и цариградског патријарха. Уз помоћ светогорских монаха, скинута је анатема са српске цркве и на сабору у Пећи је изабран нови патријарх, Јефрем. Међутим, релативни мир коришћен за консолидовање прилика унутар граница, већ је био начет првим упадом турских јединица 1386. који је Лазар код Плочника успешно сузбио, да би три године касније и сам трагично завршио на Косову.

Пошто је претендовао за наследника лозе Немањића, по узору на њих потписивао се: **Стефанъ Лазаръ, кнезь и самодержавный господинъ сръблемъ и подднвлю**⁸³. Ове претензије су формално остварене 1353, женидбом Лазара са Милицом, кћери кнеза Братка, Немањиног потомка по Вукану⁸⁴. По Пајсију, из Биографије цара Уроша⁸⁵ види се, мада не мора да буде тачно, да је Лазар ступајући на двор цара Душана своје крштено име Стефан морао да преименује. Но, уважавајући титуларну вредност имена Стефан, дао га је своме старијем сину, означавајући га истовремено за свога наследника⁸⁶.

После погибије на Косову јуна 1389. кнез Лазар је сахрањен у цркви Вазнесења у Приштини⁸⁷. Одатле је пренет у цркву Вазнесења у Раваници 1390. године⁸⁸. Приликом транслације моштију извршена је канонизација кнеза Лазара. То је била последња канонизација српских средњовековних владара⁸⁹. Лазареви посмртни остаци су се задржали у Приштини читавих годину и по дана. Разлог овако дугог чекања до преноса у раванички маузолеј није познат, нити је историјски документован⁹⁰. Због тога се треба упитати није ли, можда, сем чисто политичких, у овој ствари било и других разлога, који су омели да Раваница прими свога ктитора? Није ли, можда, тело кнеза Лазара силом каквих других прилика морало да сачека у Приштини тренутак, када је могло бити пренето у гробницу спремљену још за његова живота? Могуће је да су савременици у овом случају намерно избегли да пишу, поготову ако се узме у обзир да црквена грађевина из извесних разлога није била у потпуности довршена да прими посмртне остатке свога ктитора.

Тело кнеза Лазара је било свакако смештено у каменом саркофагу који је стајао у наосу цркве испред ктиторске композиције. Данас од саркофага нема никаквих трагова. По свој прилици су га Турци после бекства раваничких монаха у Срем крајем XVII или почетком XVIII века оштетили и разнели. Сада се на његовом ранијем месту налази импровизован саркофаг сасвим новијег датума, рађен од опеке у малтеру од блата. Доњи део ктиторасе фреске, који представља мотив орнамента сокола, силази до самог пода иза саркофага. Ово несумњиво сведочи да живопис није прилагођаван Лазаревом саркофагу, већ да је завршен пре преноса Лазаревих моштију у Раваницу. Из Раванице мошти ктитора су пренете с пролећа 1690. године у Сент Андреју изнад Будима, а одатле у Врдник око 1697⁹¹, где су коначно смештене. Данас се налазе у београдској саборној цркви.

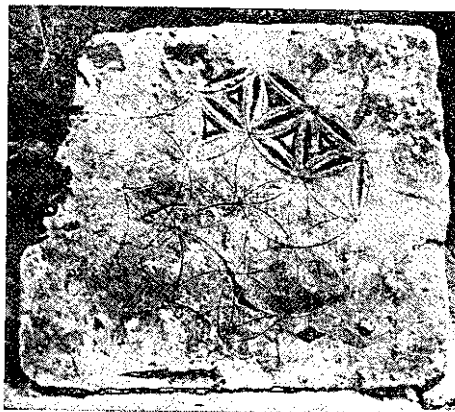
У наосу цркве налази се још једна гробница која до скоро није била позната⁹². Положај јој је у непосредној близини места на коме је стајао Лазарев саркофаг, уз северни зид северозападног травеја (Т. VII). Гробница је лепо озидана, са димензијама 2.00x0,75 и дубином 0,50 м. од пода наоса. За разлику од Лазаревог саркофага који је био изнад пода цркве, ова гробница је ситуирана испод првобитног нивоа пода и није искључено да је у његовој висини била обележена каквом хоризонталном надгробном плочом са натписом⁹³.

Поставља се питање ко би био тај властелин сахрањен са мачем у непосредној близини кнеза Лазара и зашто, када је почастован таквим местом, није положен у саркофаг изнад нивоа пода цркве? Многе чињенице говоре у прилог томе да гробница припада једино млађем Лазаревом сину Вуку. Ко би други у то време имао права да буде сахрањен са мачем поред канонизираниог тела светог кнеза Лазара, осим некога из његове ближе породице? Историјски подаци о Вуковој смрти иду у прилог овој претпоставци. Вук је био незадовољан и суревњив на свога брата Стефана, и то се отворено испољило у сукобу између Сулејмана и Мусе, претендента за турски престо. У променљивим исходима борби ове двојице деспота Стефан је помагао Мусу, а Вук Сулејмана. Најзад Муса победи, а тада његов војсковођа Лијаз изненада зароби 4. јула 1410. Вука и Лазара Бранковића. Водио их је по шумама у близини Пловдива и убио најпре Вука, а после недељу дана и Лазара⁹⁴. По Вуковој смрти Стефан је прикључио његове земље својима онако како су се затекле у почетку 1409. године⁹⁵. Одмах по окончању сукоба Стефан је послао једног од својих највештијих дипломата Муси у Дренопољ, да измоли обећане повластице Србији, које му је Муса обећао, као узврат за указану помоћ. Међутим, не успевши да ма шта искористи, овај дипломата у повратку кроз Пловдивске шуме покупи посмртне остатке погубљеног Вука и однесе их у Србију⁹⁶. О њиховој даљој судбини не налазимо никаквих историјских података. Није се знало ни где, нити како су сахрањени. Разлог свакако лежи у Стефановом тренутном расположењу према одметнитом брату коме је поштујући основне обзире, ипак начинио места у очевом маузолеју и то у непосредној близини његове гробнице. По свему судећи сахрана је обављена без видних церемонија, као што је и његова гробница била скромно наглашена.

Име ктитора цркве, кнеза Лазара, записано је крупним словима на страницама српске средњовековне историје. Његову личност треба

Сл. 2. Мотив розете урезан на опеци

Fig. 2. Motif de rosace gravé dans la



ЛАЗАРЪНЪИ КНЕЗЪ

ЛАЗАРЪНЪИ КНЕЗЪ

Сл. 3. Натпис у фреско техници на северном зиду донжон куле

Fig. 3. Inscription à fresque. MUT nord du donjon.

посматрати двојачко: као одличног политичара и вредног државника за живота, и као трагичног јунака народног епоса после смрти. Историјски, то је био енергичан политичар израстао на двору цара Душана, оштар, суров и неумољив у борби на сређивању унутрашњих прилика у земљи и истовремено снажан дух на пољу културе. После трагичне погибије на Косову његов лик у народу прераста у легенду и његова судбина постаје синоним судбине српског народа. У народном предању и у епској књижевности Лазар добија лик мученика готово најпопуларнијег српског средњовековног владара међу народним масама⁹⁷.

Друга изразита личност, био је патријарх Јефрем. По скидању анатеме и званичног признавања српске патријаршије 1375, требало је изабрати новог патријарха. Сава I је био умро пре него што се делегација по успешно обављеној мисији вратила у земљу⁹⁸. Избор је пао на Јефрема, скромног и мирног човека, у сваком погледу најпогодније личности у тренутку када су разни претенденти и амбициозни људи желели да се дочепају овог положаја⁹⁹. Но овај стари светогорац и пустињак био је патријарх само пет година. 1380. патријарх постаје Спиридон¹⁰⁰, који је умро два месеца после Лазареве погибије.

О пореклу имена Раваница у досадашњој научној литератури нема никаквих одређених података. Др. В. Петковић¹⁰¹ наводи да се место на коме је сазидан манастир зове „**Раваница**“ позивајући се на неке старе записе, али не наводећи изворни материјал. Стари записи, којима се служио В. Петковић могли су да буду из XVI века, а у крајњем случају с краја XV века. Историјска документација неког старијег датума о насељу или било каквом култном месту, није постојала.

Ако бисмо даље трагали, назив Раванице не бисмо могли наћи у топографији средњовековних насеља пре времена кнеза Лазара. Упркос опсежних сондажних и археолошких радова на манастирском комплексу, ипак се није могло наићи на остатке ни старијег насеља, нити каквог култног места¹⁰². К. Јиречек, цитирајући крсташког путописца Арнолда из Либекa који говори о путу саског херцега Хајнриха Лава, каже како је овај са војском стигао крајем марта 1172. у град Равно (Rabnel, Ravenelle) на ушће реке Раванице у Мораву¹⁰³. Ово су, несумњиво први подаци о имену реке Раванице и града **РАВЊ-Н**

Тек према најновијем историјском податку дошло се до одређеније и поузданије вести о имену манастира, односно ужег комплекса на коме је саграђен. Овај драгоцен податак исписан је руком анонимног мајстора градитеља на опеци коју је припремао за зидање цркве (сл. 1)¹⁰⁴. Поуздано је да је натпис исписан на самом почетку радова на свежој непеченој опеци руком мајстора циглара. Према месту налаза опеке и према околностима под којима је опека нађена, може се са потпуном сигурношћу прихватити оригиналност натписа везаног тачно за време подизања цркве. Сем тога, натпис јасно говори да су Саси дошли у Раваницу, што би значило да је место одређено за зидање цркве, већ имало своје име пре њиховог доласка, у колико му они сами нису дали. Положај терена на коме је саграђен манастирски комплекс по своме рељефу је адекватан имену¹⁰⁵. Осим тога, назив места могао је да води порекло и од имена реке Раванице, по којој су мајстори градитељи само место за грађење манастирског комплекса називали Раваницом. Отуда је једино могуће да је црква добила име по месту на коме је саграђена.

Црква манастира Раванице је посвећена Вазнесењу¹⁰⁶. У њој је устројено општежиће са игуманом на челу, који је биран из средине манастирских монаха. Према Родословљу српских царева¹⁰⁷ из уништеног рукописа XVII века¹⁰⁸, и једног оштећеног рукописа патријаршиске библиотеке у Карловцима из XVI века¹⁰⁹, види се да је кнез Лазар као ктитор уложио много труда и средстава да подигне себи маузолеј.

Оригинарна повеља манастира није сачувана. Нестала је по свој прилици за време честих турских пустошења, после губитка самосталности или коначне пропасти српске државе. Уместо ње сачуван је такозвани врднички препис¹¹⁰ који је познат нашој научној јавности и коришћен у литератури. Поред тога у Универзитетској библиотеци у Болоњи се налази још један препис у целини непознат пошто још није публикован¹¹¹. Постоји и трећи, познијег датума, који чува у ризници манастира Раванице под инвентарским бројем 223.

Врднички препис киторске повеље направљен је негде пред крај XVII века¹¹². Према рецензији текста, свакако да одговара овом времену, а и стицају околности под којима је начињен. У мутним и тешким данима сеобе под патријархом Арсенијем, раваничким монасима је било необично важно да приликом напуштања своје обитељи понесу са собом овако драгоцен докуменат, који је у данашњем смислу речи, претстављао тапију на потврђена права која су до тада припадала манастиру као богатом црквеном феуду. Требало је при повратку, коме су се раванички монаси надали, вратити у манастир повељу даровницу у којој су била брижљиво обележена сва његова добра¹¹³.

Др Влад. Петковић опширније коментарише питање где је могла да се налази оригинална повеља¹¹⁴. Он одбацује могућност да је била исписана на пергаменту, изводећи доста логичне закључке да би као таква, уколико је постојала, лако била пренета у Срем. У том случају не би било потребно на брзу руку правити препис и подносити га на оверу патријарху Арсенију. Аутор је ишао и даље наводећи да су Жичка и Грачаничка повеља биле исписане на зиду и, објашњавајући појаву Врдничког преписа непосредно пред имиграцију раваничких монаха, претпоставља да је и раванички оригинал хрисовуље могао да буде исписан на зиду нартекса, цркве или на северном зиду донжан куле. Ова Петковићева претпоставка је на први поглед доста прихватљива и изгледа логична. Врднички препис се завршава, поред уобичајених атрибута кнезу Лазару, речима:

„Хѣторъ сѣго мѣста сего Раванице“.

Напротив томе, сачувани остаци натписа на донжон кули изгледају овако:

ВЪ ХТА ВГА БЛГОВЪКОНЪ КНЕЗЬ ДАЗДЪ ХТИТОРЪ СТО МЪСТА СЕГО" ¹¹⁵ (сл. 3).

Ако узмемо у обзир да је на исти начин завршен натпис на ктиторској фресци Лазарева сина Стефана у Манасији и да гласи: „**Ктитора стго мѣста сего**“ постаје довољно јасно зашто је завршетак Врдничког преписа имао да повеже један овакав докуменат за место Раваницу о којој се ради. Насупрот томе, логично је да није било потребе да се повеља или сличан натпис на зиду сигнира са местом на које се односи, пошто је и натпис директно везан за њега. Међутим, ову Петаковићеву претпоставку ремети мало неуобичајен ред речи којима почиње Врднички препис. Навикли смо да повеља исписана на зиду почиње уобичајеном фразом „**Сја церков стго мѣста...**“ Из тог разлога се не може у потпуно-

сти искључити могућност, да је и поред повеће исписане на зиду цркве, могао да постоји и рукописни примерак на пергаменту, о чијој се судбини за сада још ништа не зна.

Преписивач Врдничке повеље, према оцени В. Петковића, очигледно се трудно да препис буде што ближи оригиналу, интерполујући у текст местимично поједине старе облике речи. Овај податак, у ствари, открива његову намеру и истовремено сведочи о несигурности преписивача. Претпостављам да би му се могла приписати највећа грешка у вези са преписом године издавања повеље. На завршетку преписа стоји

S. G. П. 80. што значи: $6889 - 5508 = 1381$. година. Треба се

упитати, када већ има razloga da sumnjamo u ispravnost prepisivača, nije li on baš kod ovog najvažnijeg podatka napravio lapsus calami? Nije li možda prepisujući sa originala vrednost jednoцифреног броја **A** = 4 заменио са θ ? Nama je poznato da se θ и **A** u starom srpskom pismu vrlo slično ispisuju i da se baš tu čine česte greške¹¹⁶.

Хоризонтална црта на θ може врло често да буде ниско спуштена као што се види на примеру Раваничког преписа Врдничке хрисовуље¹¹⁷. На његовој последњој бројци хоризонтала, и поред тога што је ниско спуштена, на крајевима има два управна потеза, који редовно прате слово **А**. Према томе, ако је преписивач слово са оригинала заменио са θ, што у овоме случају није немогуће, не би било чудно откуда погрешан податак да је Раваница грађена 1381 (SWP = 6889 — 5508), уместо (SWP = 6884 — 5508)¹¹⁸.

Поред Врдничког и још млађег Раваничког преписа, у Универзитетској библиотеци у Болоњи се чува још један потпунији и прецизнији. После рата је поново „инвентарисан и данас је заведен у збирци *Catalogo dei manoscritti di L. F. Marsili*, 103, ff. 232^r—234^r. Према кратком опису Н. Радојчића види се да је овај докуменат важан због заједничког потписа Лазара и патријарха Јефрема, као и године: **С.Θ.Π.Σ.**

6885 — 5508) 1377. За време мог бављења у Болоњи (1956) пошло ми је за руком да добијем микрофилмован текст који се сада први пут објављује (сл. 4).

Препис је направљен у српској рецензији, нешто је старији од врдничког и можда потиче с краја XVI века или почетка XVII века¹¹⁹.

На њему су потписи кнеза Лазара: „**Къ хта вѣа вѣговѣиѣи гнѣ все срълѣи**
кне Лазаръ хтитор ста мѣста се раваницѣ и патријарха Јефрема: „**С мѣстѣи**
Бжѣю просѣннѣи патрѣха вѣре вѣсон срълѣи зели и поморскѣи“ На крају стоји година „**Къ лето: С.Θ.Π.Σ.**“

Знатно раније, приликом Срећковићевог објављивања Родослова српских царева¹²⁰, било је познато да је грађење Раванице почело „**По семѣ совѣоръ Лазаръ царъ сѣрвски изволи создати шевитѣлѣ Раваницѣ**...“ односно после сабора одржаног у Пећи. Међутим, из Срећковићевог Родослова се није могло извући одређеније датовање, те отуда изгледа да му није обраћана нарочита пажња. Тек Болоњски препис ближе одређује ово до сада неодређено датирање почетка грађења цркве. Истинитост и тачност коју он пружа су ван дискусије. Са њиме сви расположиви историјски подаци чине један убедљив и логичан континуитет збивања. У њему су пуни потписи кнеза Лазара и новоизабраног патријарха Јефрема, што сведочи о брижљивом и савесном преписивачу, као и година издавања повеље, која релативну хронологију Срећковићевог писања тачно временски одређује. Ако би овоме додали могућу грешку врдничког преписивача у вези замене цифара д са θ, онда би се година подизања цркве, односно издавања раваничке повеље и са Врдничког преписа приближила, па чак и подударала са годином на Болоњском препису.

Оба преписа су начињена по оригиналу, независно један од другог и у различите време. Преписивач Болоњског преписа је био потпунији и тачнији, док је преписивач Врдничког, и поред очигледне тежње да препис приближи оригиналу, правио недозвољене пропусте. Истина, код оба преписивача има извесних ситних неподударности када су у питању имена села. Називи села из Болоњског преписа нешто су старији и теже их је идентификовати, док су у Врдничком ближи данашњим називима. Исто тако, дешава се да су имена појединих села омашком испуштена или погрешно исписана нарочито у Врдничком препису, али обе хрисовуље су изгледа у целини обухватиле главну садржину оригиналне повеље. Да су оба преписа направљена независно један од другог, сведочи неподударност најважнијих података. Да је Врднички препис урађен према Болоњском, било би чудно да преписивач изостави Јефрема и све оне атрибуте који му се дају. Сем тога, било би немогуће уместо

задње цифре у склопу године **С.Θ.Π.Σ.** ставити неку цифру θ, која својим обликом ни по чему не подсећа на цифру Σ. И на крају, не сме се изоставити констатација о логичној

28

[illegible]

Једино место у коме је могла да се налази оригинална раваничка повеља, јесте нартекс. На жалост, он је срушен и више не постоји.

Паріи Бур. великіє мѣтирахъ по Вознесенскатъ рапаницѣ.
Купитория. Статъ иже воцѣхъ Князя Лазаря:
Сла преложени мѣтирхъ рапаницы: 1248:
панаквора - в-рѣдъ - в-шари - - - - 5:
Бродохъ: наморати Сирѣдъ Селе. - 3:
иже мѣдани Сварковъ интер. 150: нагодо:
преписася улетъ: 1268: тѣ: апрѣ: 22: то: Стефанъ проитъ -
менъ, иже: бор:

Fig. 5. Copie de Bulle d'or faite à Ravanica. Fin du texte.

Ниски остаци његових зидова су уклопљени у новије Стефанове зидове. Првобитни живопис је страдао у његовим рушевинама, тако да је још једино могуће претпоставити да је заједно са рушењем нартекса могла да нестане и оригинална повеља.

ОКО РАНИЈЕГ
ДАТОВАЊА ЦРКВЕ

С обзиром на постојање Врдничког преписа хрисовуље, многи аутори, до појаве поменутог извештаја Н. Радојчића о налазу Болоњског документа, задржавали су извесну резерву при одређивању најранијег датирања почетка грађења манастира Раванице. Др. В. Петковић¹²³, ослањајући се на Срећковићево Родословље српских царева, наводи: „са зидањем цркве као да је почело после 1376. године”. Исти аутор у другоме своме делу¹²⁴ каже да је сазидана 1381. године. G. Millet¹²⁵, не упуштајући се у ближе датовање, ставља почетак градње на крај XIV века. Ни, Јиречек и Радонић¹²⁴ и Василије Марковић¹²⁷ нису, ништа одређеније рекли у погледу прецизнијег датовања. Прва двојица, само помињу, опет на основу Врдничког летописа, да је Лазар подигао цркву 1381, године, док се други осврће на годину у хрисовуљи. Архитект К. Јовановић¹²⁸ се у погледу датовања исто тако држи 1381. године. М. Васић¹²⁹ цитира В. Петковића и каже да је Раваница добила повељу 1381. године, „када је, вероватно била и довршена”. Почев од ових података, М. Васић је у својој студији, у погледу хронологије првих Лазаревих грађевина, направио једну опсежну, али погрешну констатацију, о чему ће бити више говора касније у тексту. Проф. А. Дерко¹³⁰ такође се позива на В. Петковића и за годину почетка грађења узима 1381. Међутим, док се В. Петковић сем Врдничке хрисовуље послужио и Срећковићевим Родословљем српских царева, касније су аутори могли да користе и податке поменутог извештаја Н. Радојчића. Др Ђ. Стричевић¹³¹, ослањајући се на овај нови податак, држи да је са грађењем почело „1376. или свакако 1377. године”. Проф. Ђ. Бошковић¹³² ставља зидање Раванице у 1376. годину, мада помишља, везујући дограђивање нартекса још за времена кнеза Лазара, да сама црквена грађевина може да буде и старија¹³³.

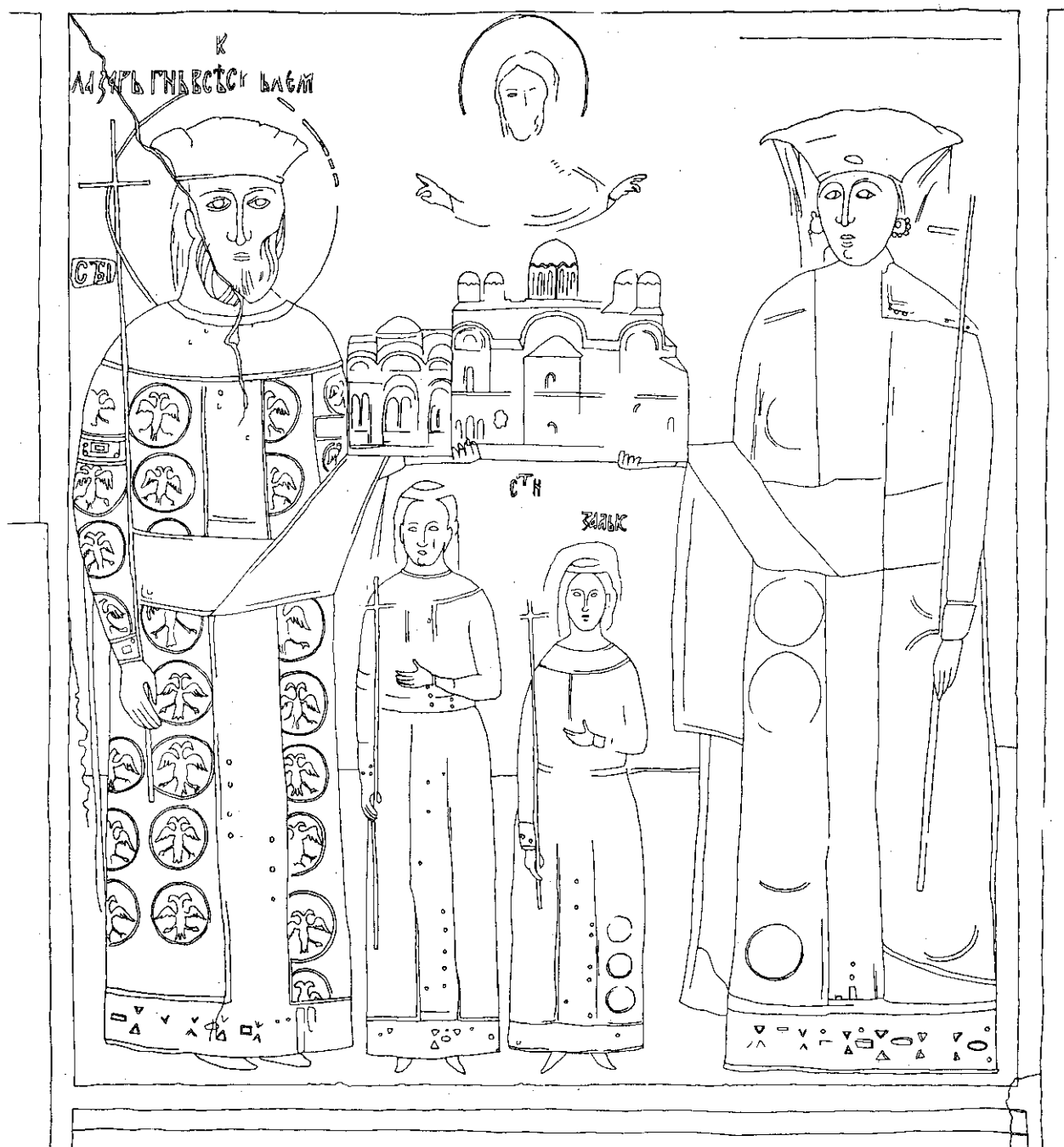
Према изложеноме ово питање може се резимирати на следећи начин. У старијој литератури, аутори су се изгледа служили углавном Врдничким преписом хрисовуље, познатим, датованим историјским документом или Родословљем српских царева у коме је било извесних наговештаја о години почетка грађења. Неки међу њима су се једноставно ослањали на податке до којих је дошао др В. Петковић. Тек нешто касније узет је у обзир извештај Н. Радојчића о Болоњској хрисовуљи и поред тога што оригинал преписа још није био објављен, нити је извршена анализа¹³⁴. И овај, и остали историјски извори, коначно су нашли своје одређено место у хронологији најближих догађаја. Најзад, према Болоњском препису, радови су започети између 1. септембра 1376. и 31. августа 1377. године. Међутим, према оријентацији¹³⁵ цркве чија подужна оса лежи нагнута према североисточној страни, темељи су постављени после пролећног еквиноција, после 21. марта 1377.

У блиској вези с претходним је питање када је грађевина могла да буде довршена. односно када су завршени градитељски, па и живописачки радови? Проблем није нимало једноставан. У историјској документацији нема одређених података на основу којих би се нашао неки прецизнији одговор.

У ранијим краћим студијама о првобитном нартексу цркве писано је, сасвим оправдано, да је подигнут накнадно, пошто је храм већ био завршен. О овом питању се слажу мишљења П. Поповића¹³⁶, Ђ. Бошковића¹³⁷ и М. Васића¹³⁸. Ђ. Бошковић износи још одређеније мишљење, да је нартекс био саграђен још за Лазарева живота, пошто је представљен на ктиторском моделу, а ктиторска фреска је ипак рађена „несумњиво за Лазарева живота”, без обзира на постојећи епитет „ГТТ” који је накнадно додат¹³⁹. Др Влад. Петковић¹⁴⁰ и М. Васић¹⁴¹ узимају годину 1381. којом је датирана Врдничка хрисовуља, као годину

у којој је црква могла да буде завршена. Затим и један и други аутор само констатују да је постојао првобитни нартекс, дозидан убрзо после подизања цркве¹⁴², што би према њиховом писању проистекло да је најпре завршена црква 1381, а да је убрзо после тога дозидан и нартекс¹⁴³. Али, пре него изведемо закључке о овом проблему, потребно је да се упознамо са неколико чињеница које играју веома важну улогу у решавању овога питања. Морамо се, пре свега, осврнути на моменат када су отворена северна врата на западном зиду наоса, пошто је њихово отварање логично уследило за време доградње нартекса; затим, на време израде живописа које је такође зависило од доградње нартекса; најзад, поставља се посебно питање Стефанових година на ктиторској композицији. Проверен и сажет одговор пружа низ чињеница до којих се дошло приликом последњих истраживачких радова¹⁴⁴. Најпре је саграђена црква без нартекса. По завршетку изградње цркве отпочело се са израдом живописа. Међутим, још док ангажована група сликара једне солунске радионице није у целини завршила рад у цркви, дошло је до прекида¹⁴⁵. Разлог је морао да постоји и по свој прилици се односи на нови моменат, који је уследио са подизањем нартекса. За време дограђивања нартекса, отворена су северна врата и најзад је завршен живопис и у цркви и у нартексу. За време грађења нартекса дошла је нова група сликара предвођена Константином.

Површинама живописа Константинове групе припада и ктиторска композиција, која се налази на северном делу западног зида наоса (сл. 6). Карактеристично је да је композиција по ширини уклопљена између главног и северног улаза у наос. Осим тога, очигледно је да се подлога фреско малтера увлачи у северна врата. Даљи трагови овог живописа могу се пратити углавном на источном зиду нартекса, то јест на западном спољњем зиду цркве који је покривао нартекс, и то у тимпанском пољу главног портала, у обема бочним нишама и на површинама где се прислањају северни и јужни зид Стефанове грађевине. На ктиторској фресци сликар је представио кнеза Лазара са Милицом и њиховим синовима Стефаном и Вуком¹⁴⁶. Занимљив је податак који пружају портрета Лазаревих синова у оквиру ове композиције. Они су овде представљени као дечаци, што несумњиво иде у прилог каснијем датирању овог дела живописа. Да бисмо се приближили што тачнијој оцени Стефанових година на портрету, морамо се помоћи неким историјским подацима. Ранији писци, почев од Ил. Руварца¹⁴⁷ узимали су да је Стефан рођен 1370. године. В. Ђоровић¹⁴⁸ је такође био за ово датирање. Са Руварчевим мишљењем о години рођења сложено се и К. Јиречек¹⁴⁹, а њихову процену је усвојио и М. Васић¹⁵⁰. На основу података до којих је дошао Ђ. Сп. Радојичић¹⁵¹, Стефан би требало да буде рођен између 1374. и 1375. године. У најновијој студији¹⁵² истог аутора још једном налазимо да је Стефан, приликом удаје сестре му Јелене за Ђурђа II Страцимировића, 1386. био 11 до 12 година стар, што опет одговара години рођења (1374, или 1375). Др Ђ. Стричевић датум Стефановог рођења даје у 1377. годину¹⁵³. До овог податка аутор је дошао користећи се Теодосијевим и Пајсијевим делом, изводећи закључке да се пунолетство у средњовековној Србији могло стицати и са седамнаест година старости. То би значило да је ступио на престо крајем 1394. или, свакако, почетком 1395. године¹⁵⁴. Са Стричевићевим одређивањем Стефанове године рођења слаже се и др В. Ђурић¹⁵⁵, који додаје да је Стефан приликом портретисања за раваничку фреску већ имао нешто преко десет година, што би одговарало његовом лику. Према томе, ако је Стефан рођен 1377, како тврди др Ђ. Стричевић¹⁵⁶, и ако његов лик на ктиторској композицији одговара узрасту од десет или једанаест година, до чега је дошао др В. Ђурић¹⁵⁷, онда би живопис у цркви био завршен 1387, односно 1388. године. Имајући ово у виду, произилази да је нартекс био дограђен бар годину две дана раније, то јест 1385—1386. године. Те године би, управо, био *terminus ante quem* за завршетак радова на призиданом нартексу.



Сл. 6. Ктиторска композиција

Fig. 6. Composition. Les donateurs.

Нартекс је подигнут свакако за Лазарева живота. Његово дозиђивање се управо приписује кнезу Лазару као главном ктитору цркве. Међутим, има података, који би ишли у прилог тезе да је Лазар, ценећи и форсирајући свога старијег сина као легитимног наследника, поверио односно именовио свога младога сина као симболичног ктитора на једном делу своје велике ктиторије.

Података за ову могућност има, и то више материјалне природе него историјског карактера. Ван спора је да нартекс о коме је реч припада, иако нешто касније дограђен, једној истој концепцији технике грађења започетој на цркви. Чак се може говорити и о истој групи мајстора која је могла да настави ове радове. О томе сведочи начин зидања са алтернираним редовима камена и опеке, начин резања камена који је, како за цркву, тако и за нартекс, вађен из истог мајдана. Но, сем материјала и начина његове обраде, преко извесних елемената конструкције и спољних архитектонских, релативно рустичних облика можемо у ово време наглог и веома живог грађења, пратити њихову еволуцију на грађевинама подизаним после Раванице. Рад групе градитеља опробаних на раваничком нартексу може се, убрзо затим пратити на Лазарици и другим црквама овог типа. Већ на додатом нартексу у односу на цркву опажа се извесан напредак у архитектонском обликовању, које ће се још јаче изразити на Лазарици. Другим речима, стари раванички нартекс чини прелазну форму архитектонских изражавања од цркве у Раваници до архитектуре цркве Св. Стефана у Крушевцу.

Већ је запажена амбиција кнеза Лазара као претендента за наследника династије Немањића. Та његова амбиција одразила се најпре у склапању брака са Милицом, а одмах иза тога приликом избора титуларног имена Стефан, које је дао своме сину на рођењу. У овоме се изражава његова жеља да још за живота нагласи свога легитимног наследника. Поред тога, Лазарева наклоност и љубав према сину очигледно се манифестовала и касније. Кнез Лазар, у знак превелике

љубави родитеља, како каже Константин Филозоф. „Възда краснѣишо-
ю црковѣ великомѣ прѣвѣмѣченикомѣ архидиаконѣмѣ Стефанѣмѣ въ молбѣ о присѣно-
помѣниѣмѣ сынѣмѣ своимѣ“¹⁵⁸. Имајући ово у виду, питамо се није ли Лазар истичући свога сина, хтео дозиђивањем нартекса да га формално уведе као учесника у своју велику ктиторију манастира Раванице? У прилог томе пружа нам податке и пронађени натпис, који је поуздано припадао староме нартексу (сл. 7). Натпис је местимично оштећен и исписан је на два одвојена фрагмента пешчара, од укупно четири, колико их је пронађено. Први део гласи: (м)о(е) пок(л)н(е) рава (бж)ица а други део, с десне стране

Богъ да (да)ри(в)а братѣмъ Стефанъмъ знѣк(с) цр(а) бѣ Стефан(на)¹⁵⁹.

Садржај натписа се поуздано односи на Лазаревог сина Стефана. Исписан је очигледно на иницијативу једне личности из кнежеве породице, можда Стефановог брата Вука, или једне од пет сестара¹⁶⁰. Срочен је у врло интимном тону, без икаквих атрибута; Стефан се не ословљава ни кнезом, нити деспотом, што је сасвим разумљиво, јер је у то време био млад, имао је једва десет година. Да је натпис исписан пре смрти кнеза Лазара, сведочи чињеница да аутор натписа не везује Стефана за оца већ, напротив, за деду по мајци, („унук цара благовернога Стефана“, Душана), који је у то време био поштован и омиљен, снажна историјска личност из блиске прошлости. Суштина натписа је у наглашавању извесне благонаклоности Стефану за неко учињено дело. Молба да му „бог дарива“, значи да се аутор на тај начин диви и захваљује Стефану као донатору. На крају, намеће се питање, каква је Стефанова заслуга поводом које су исписане ове речи? Одговор изгледа довољно јасан, пошто је натпис клесан на унутрашњој страни тимпанона портала дограђеног нартекса¹⁶¹ баш на ономе месту које се редовно употребљава

МЛАСЕПЛОК
 АНЕНЕРВА
 БОЖНЕ

БОЖНЕ
 АНЕНЕРВА
 БОЖНЕ
 БОЖНЕ
 БОЖНЕ

Сл. 7. Натпис са унутрашње стране тимпана бифоре са старог Лазаревог нартекса

Fig. 7. Inscription à l'intérieur du tympan des fenêtres géminées. Ancien narthex de Lazar.

за такве инскрипције. Неоспорно је да је Стефан у то време био веома млад, али то не значи да му отац из превелике љубави није могао поверити један овакав подухват. Није на одмет податак Ђ. Сп. Радојичића¹⁶², који говори да је Стефан са својих једанаест или дванаест година „свакако већ показивао књижевне склоности“. Зар није тај доцније велики естетa, уман и учен човек од пера, велики мецена књижевности и уметности, у своме детињству био окружен и васпитаван од људи, који су у њему из малена развијали многе позитивне склоности? Најзад, зар се те његове наклоности нису потпуно оформиле и дошле до изражаја у његовој зрелој личности?

У светлу ових података неминовно нас ангажује проблем ужег хронолошког односа цркве манастира Раванице и њеног нартекса са другом Лазаревом грађевинам, црквом Св. Стефан у граду Крушевцу. Писци који су се до сада бавили хронологијом ових двеју грађевина¹⁶³ у својим студијама отворено су инсистирали при датирању постанка цркве Св. Стефана у Крушевцу, на директном везивању за годину Стефановог рођења. Тако М. Васић¹⁶⁴ зидање кнежеве задужбине у престоници ставља у време после 1370. године, када је наводно, усвајањем Јиречековог датирања¹⁶⁵, требало да Стефан буде рођен. По њему Ђ. Стричевић¹⁶⁶ покушавајући да одреди хронологију ове цркве и, као што се раније видело, проналази 1377, односно 1378. као годину рођења, коју узима и као годину почетка грађења. Да би се имао потпунији увид, овај проблем се мора осветлити и из другог угла. За њега је непосредно везано питање постанка града Крушевца, Лазареве престонице. Први траг о томе налази се у Болоњском и Врдничком препису Раваничке хрисовуље. Кнез Лазар, ређајући имена села, каже „... **И еше приложних код крушевца 8 спизлех огана**“

(у Болоњском је последња реч **огнана**). Међутим, иако би било разлога да се на овом месту нагласи Крушевац као значајно место, ипак се овде не спомиње ни као град, нити као кнежева престоница. М. Васић¹⁶⁷ признаје да је његов закључак о постанку града Крушевца 1374. године „наравно хипотетичан“, због недостатка поузданих историјских извора. Први сигуран податак по коме се Крушевац спомиње као нова престоница, налази се у Ла-

заревој повељи дубровчанима¹⁶⁸ изdatoј 9. јануара 1378. године. О подизању цркве Св. Стефана у Крушевцу први говори Константин Филозоф у биографији деспота Стефана Лазаревића, написаној 1431. године¹⁶⁹, што је релативно касно у односу на време зидања цркве. Ђ. Стричевић истиче да Константинова белешка пружа податак о подизању цркве у Крушевцу после Стефановог рођења, али затим наводи да о датуму његовог рођења нема никаквих података. Исти аутор је у даљем тексту на основу исцрпне анализе осталих историјских докумената дошао до закључка да се Стефан родио 1377. или 1378. године¹⁷⁰. Податак до кога је овим поводом дошао базиран је на реалним и поузданим чињеницама. Али само повезивање године Стефановог рођења са годином зидања цркве у Крушевцу, на чему оба аутора очигледно инсистирају, нема никакве реалне подлоге.

Коментарисали смо Стричевићев податак о години Стефанова рођења која је прихваћена и поткрепљена на основу анализе Стефановог лика на раваничкој ктиторској композицији. Међутим, ничим се не може везати година зидања цркве Св. Стефан за годину Стефановог рођења. Због тога се с правом можемо упитати није ли Лазар, и поред Константинових речи да је црква саграђена „*Бѣ молюбоу о приснопомяни мѣнь синѣ своѣмѣ*“, саму грађевину подигао неку годину касније, с тим да ју посвети свом првенцу? По Константину је важнији податак који говори да је грађење Св. Стефана у Крушевцу очигледно зависно од времена настанка града као престонице. Међутим, први аутентични податак о Крушевцу као престоници, потиче из 1387. године.

Не могу се мимоићи најновији материјални подаци до којих се дошло у току радова на ископавању остатака града Крушевца. Ранијом приликом је било речи да је у комплексу Лазареве престонице постојао мањи, утврђени део града, који је B. de la Broquière назвао „малим градићем“¹⁷¹. Овај део цитаделе, према налазима, пружа све индиције да је био саграђен као засебна одбранбена целина, уз коју је касније, као подграђе односно као проширење, дограђен други појас зидова са кулама у чијим оквирима је саграђена црква Св. Стефана. Намеће се питање, да ли је Васићево везивање настанка Лазарице за први помен о Крушевцу као Лазаревој престоници, довољно јак аргуменат за тврдњу да се црква Св. Стефана постави на чело, као прототип моравских споменика? Први помен о Крушевцу могао се односити на овај „мали град“. Међутим, Лазарица је очигледно настала ако не истовремено са проширивањем подграђа, онда свакако после коначно завршеног утврђења које је опасивало подграђе и саму цркву у њему.

Према томе, на основу сигурних, писаних историјских споменика, материјалних података а посебно на основу архитектонске концепције облика и еволуције појединих елемената од Раванице преко њеног нартекса до Лазарице, с пуним правом може се закључити да грађење Светог Стефана датира између 1385. и, најкасније, 1387. године. За ову датацију пружиће много више података анализа архитектуре нартекса и његовог утицаја на Лазарицу, када буде речи о пореклу нартекса.

Од свога постанка па све до наших дана, осим нартекса, градског утврђења и монашких ћелија, црква манастира Раванице и поред многих тешких дана остала је углавном поштеђена¹⁷². Први подаци о нападу Турака на манастир су из 1398 године *въ лѣто С.Ц.Савроуѣтѣ*, када је манастирски комплекс изгорео¹⁷³. Друго пустошење је извршено *въ лѣто С.Ц.М.Д.* (1436), када царь *Мохратъ плѣни Гръбле и расипа остоуицѣ и манастирь Раваницѣ*¹⁷⁴.

По Сеченичком летопису, опет, августа 1438, Мурат је опустошио Кучево и Браничево, заузео град Борач и порушио манастир Раваницу¹⁷⁵. Изгледа да је тек овом приликом страдало манастирско утврђење са одбранбеним кулама.

Од времена после пада Деспотовине 1459, па све до обнове пећке патријаршије 1557, за Раваницу су, као и за друге манастире у Србији,



Сл. 8. Вуков натпис на унутрашњој страни пронађеног довратника у Љубостињи
Fig. 8. Inscription de Vuk. Imposte découverte à Ljubostinja.

настали тешки дани. Из тог периода су подаци раваничког архимандрита Георгија о томе да је из цркве опљачкано све покретно добро. Сребрне и златне драгоцености су биле натоварене на дванаест камила и тако отуђене од манастира¹⁷⁶.

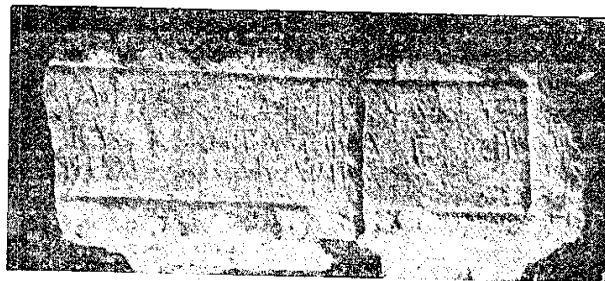
После обнове Пећке патријаршије, у Србији се осетио изванредан период верске толеранције од стране Турака. Ово релативно мирно време је искоришћено за обнову многих цркава и подизање низа мањих грађевина које настављају традицију грађења по угледу на споменике у чијој су непосредној близини подизане. Из овог времена потичу Пигафетине белешке¹⁷⁷. Године 1568, Пигафета је на повратку из Цариграда обишао манастир Раваницу, где је као странац по обичају био добро дочекан. Из његовог писања се да закључити да су на њега нај-

јачи утисак оставили манастирска трпезарија са добрим јелима и „пивница“, односно манастирски подрум у коме су се точила првокласна пића. Из информације о стању манастирских грађевина, види се да је у протеклим турским налетима на манастир црква остала неповређена, па чак и оловни покривач на крововима. На систему утврђења имао је шта да примети. Од седам одбрамбених кула нашао је три порушене, док су се четири још држале¹⁷⁸. Натпис из тих година, исписан црвеном бојом на камену, на спрату дојон куле, сведочи да су за време игумана Саве, 1680. грађене монашке ћелије под самом кулом¹⁷⁹. Поред овога, има још неколико трагова који сведоче да је то било мирно време и да је постојала извесна активност на плану обављања најнужнијих манастирских оправки.

Већ пред крај XVII века, између 1687. и 1691, наступили су најтежи дани за многе средњовековне споменике у Србији, па и за Раваницу. То је време аустријско турских сукоба, турских репресалија над осиромашеним становништвом Србије, време окупљања око патријарха Арсенија Чарнојевића пред велику сеобу. Макаријев натпис најбоље илуструје како је тих година у Раваници владала глад (сл. 9.). По натпису, 1686. године ока жита износила је до 19 гроша, што је у то време било веома скупо¹⁸⁰. Према једном запису из 1688, Турци су запалили Раваницу, Хопово, Милешево и Рачу¹⁸¹. Поред свега, у ово тешко и несигурно време дошла је до изражаја систематска верска нетрпељивост под аустро-турском владавином.

Раваница је остала без монаха и коначно опустела 1690. или 1691, по једној белешци раваничког монаха и даскала Стефана¹⁸². Манастир је пуних 28 година остао без иједног житеља. Први и једини од преживелих монаха који се вратио из Срема, био је јеромонах Стефан. Он је 1718, пре пожаревачког мира, дошао у Раваницу и после упорног настојања, у најтеже време, када су харали глад, беда и пустош, предузео је обнову цркве 1719, и припрате, 1721. године (сл. 10)¹⁸³. По својим радовима на обнови раваничких објеката, Стефан је један од наших позних средњовековних градитеља, и поред тога што се истицао као писац већег броја летописа, као оснивач монашке школе, као златар и иконописац¹⁸⁴. Можемо га уврстити и међу наше позне средњовековне живописце¹⁸⁵. О томе сведоче натписи на цркви, исписани Стефановом руком, оранжастом бојом на свежем малтеру. Први говори о оправци цркве и налази се на јужној страни кубичног постоља централног кубета, док је други на северној страни истога постоља. Оба су исписана фреско техником, а употребљена боја је она иста, црвенкасто окерна односно оранжаста, која се налази на живописаној орнаментици припрате. Овај наводи на помисао да их је јеромонах Стефан исписивао својом руком зографа и да су натписи директно везани за време живописања припрате. Његов портрет на северном делу западног зида нартекса нема натписа иако су урезане линије биле припремљене за његово исписивање¹⁸⁶. Не би било невероватно да је Стефан, као скроман монах, одустао да испише име поред свога лика, тражећи за то мање упадљива места високо изнад кровних површина цркве. Пред крај живота, Стефан је оставио тестамент датиран 14. јула 1729. године, из кога се види да је последњи раванички ктитор осим цркве, припрате и монашких ћелија, радио и на манастирској трпезарији. За радове на уређењу трпезаријске зграде, он је оставио новац за награду живописцима. Изгледа да смирени игуман Стефан није доживео да види завршетак уређене трпезарије, пошто су радови извођени последњих дана његова живота. Живопис у трпезарији је био вероватно поверен групи сликара коју је Стефан предводио у припрати. Нажалост, од овога живописа није остало никаквих видних трагова на остацима трпезарије.

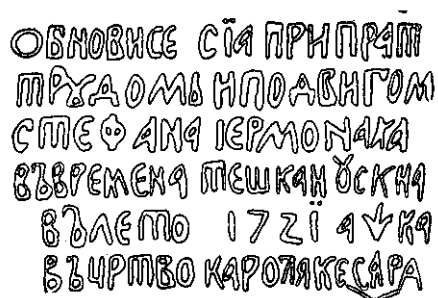
Стефанови натписи на цркви и малој звонари изнад нартекса од посебног су интереса за историју манастирске грађевине. Подаци које они заједно са Стефановим летописним белешкама пружају, осветља-



Сл. 9. Макаријев натпис уграђен у зидове Стефановог нартекса
Fig. 9. Nantihex d'Etienne. Inscription de Macaire.

вају јасно и врло прецизно затечено стање. Стефан је на повртаку затекао Раваницу пуну, порушену и обраслу у коров. Припрата је била до темеља срушена, а на цркви је израсло велико дрвеће¹⁸⁷. То не изненађује, ако се узме у обзир да је цео црквени комплекс 28 година остао пуст, без монаха. За то време су Турци са цркве и нартекса скинули оловни покривач. Црквена грађевина је остала без најважније заштите, после чега је наступило рушење нартекса и делимично руинирање цркве. Црква је мање страдала него нартекс, због својих релативно масивних зидова, док су зидови срушеног нартекса били лакше конструкције, односно перфорирани честим и широким двојним отворима. После свега тога Стефанови радови на цркви састојали су се из рестаурације кровних венаца кубета и доњих нижих кровова, и првог малтерисања спољних зидова цркве¹⁸⁸.

Што се тиче нартекса, радови су били обимнији. Иако се Стефан сећао пређашњег изгледа нартекса у време обнове није имао снаге да изведе његову рестаурацију. Користећи постојећи материјал из рушевина, саградио је своју припрату која је до данас очувана¹⁶⁹.



Сл. 10. Натпис у камену на звонику
Стефановог нартекса

Fig. 10. Clocher du narthex d'Etienne.
Inscription dans la pierre.

У другој половини XVIII века манастир Раваница је постала центар устаничког покрета за ослобођење од Турака. Због тога су око њега вођене честе борбе, и тада су спаљивани и рушени манастирски конаци, док је црква остајала поштеђена. У самом манастиру је био смештен устанички, штаб на челу са братом Коче Петровића по коме је читава војна, названа „Кочина крајина“. Из овог штаба се дириговало устаничким операцијама у целој Ресави. Сасвим је природно да је због овакве улоге Раваница била запаљена, априла 1788. године¹⁹⁰. Повремене борбе настављене су преко целе године. Тако је фрајкор Марјана Јовановића, смештен у Раваници, непрестано узнемиравао Турке, и најзад их је, око 2.700 на броју испред зидова утврђења потпуно уништио¹⁹¹. Међу црквеним личностима из тих година спомиње се раванички игуман Исаија Стефановић, који је помагао Србе устанике уз помоћ аустријанаца¹⁹². За време архимандрита Софронија, 1776. године су изведене мање оправке у храму цркве, у ствари, крпљење оголелих зидних површина без живописа. Натпис је урезан на плавом позађу у горњој зони пророка у централном кубету и гласи: **На 1776 го(д) каде се поновѣ сѣ кѣве писахъ азъ грешнѣй Викентіе нермо(нах).** Овај исти грешни Викентије, према запису угребаном на спољној страни олтарске апсиде¹⁹³, већ је био игуман раванички 1787. године.

У време Карађорђевог устанка Раваница је такође неколико пута страдала¹⁹⁴.

После обимних радова у другој деценији XVIII века под руковођењем јеромонаха Стефана, други, исто тако опсежни радови, извођени су 1844. на иницијативу Просвештенија при Високославном попечитељству, када је донето прво начелно решење о конзервацији споменика. Тада су оправљени црква и нартекс, а по завршетку ових радова предузимљиви раванички игуман Дионисије Поповић подигао је монашке ћелије и сазидао на остацима старе трпезарије нови конак¹⁹⁵.

Захваљујући овим интервенцијама, споменик је временом губио од свога оригиналног изгледа, насупрот свом снажном конструктивном склопу који је релативно очуван. Па ипак, овим интервенцијама црквена грађевина је спашена од бржег пропадања.

Раваница је у наше време доживела конзерваторске интервенције. Планом рада Републичког завода за заштиту споменика културе на цркви су, у периоду између 1957. и 1961. године, изведени конзерваторско-реастаураторски радови. На тај начин грађевина је санирана за дужи период, а истовремено јој је враћен аутентични изглед архитектуре.

III. ПОРЕКЛО АРХИТЕКТУРЕ ЦРКВЕ

Архитектура цркве манастира Раваница раније није довољно, ни темељно проучавана¹⁹⁶. Проучавање је било у великој мери отежано оправкама из разних периода њене прошлости које су или измениле поједине архитектонске елементе, или су они, под слојевима лепа, били недоступни оку испитивача.

У нашој литератури често се наилази на мишљење о специфичностима форме моравског типа грађевина, као и о оригиналности којом се одликовала ова школа средњовековног српског стваралаштва¹⁹⁷. Проф. А. Дероко наводи „да ако се игде може говорити о једном српском средњовековном стилу, а то се с правом може . . . говорити о стилу у коме су подигнуте: Лазарица, Раваница и Каленић“¹⁹⁸. Ова последња, касна епоха архитектонског стварања, у много чему пружа могућности за овакво тврђење. Ниједна стилска група споменика није направила у току своје еволуције тако скоковит и нагао прелаз ка једној оригиналној форми. Међутим, не треба губити из вида један од најмоћнијих чинилаца који је утицао на доношење оваквог суда. То је, оригиналност спољњег ефекта грађевине, коју неодољиво сугерира њен естетски изглед. Ако покушамо да апстрахујемо ову сугестију, то јест ако почнемо са анализом плана основе уписаног крста као средишним основним склопом коме су додате певничке апсиде, затим са распоредом купола, па и конструктивним организмом и другим архитектонским детаљима, суочићемо се са чињеницом да овај прелазни период, ма колико да је унео оригиналних схватања, ипак није настао без ослонаца на претходну традицију.

*СРЕДИШНИ ПРОСТОР СА
УПИСАНИМ КРСТОМ*

Даље излагање показује како су ти старији елементи и конструктивне и декоративне природе, у својим развијеним, зрелим облицима или у тек зачетим, још неразвијеним формама, добили своје одређено место и функцију. Сви су они познати од раније, са грађевина Милутиновог времена, и на подручјима бившег Душановог царства, нарочито на територији данашње Македоније. До појаве нових схватања која је са собом носила епоха такозване моравске архитектуре, сви ови елементи су се груписали у овом периоду, под новим, повољним условима и прерасли скоковито из квантитета у квалитет. Због тога у овом периоду израста нови синтетични модел специфичне форме, настао симбиозом многих детерминисаних чинилаца. Прелаз у нови, до тада непознати стил касне средњовековне архитектуре и уметности, настао је као резултанта догађаја на Балкану уско повезаних и зависних с једне стране од спољнополитичких, а с друге стране од унутрашњих збивања у појединим суседним подручјима, посебно унутар граница Лазаревих земаља.

Средишни простор у основи раваничког триконхалног решења је изражен као тип уписаног крста са додацима певничких апсида у осовини трансепта (т. VIII). Ако би смо дозволили да замислимо бочне лонгитудиналне зидове, без додатних апсида имали бисмо савремено решење чистог уписаног крста. Стога ћемо се најпре задржати на анализи овог дела основе, а нешто касније расправљати о певничким додацима као новини која карактерише моравску групу споменика. На крају, комплексним сагледавањем укрштених, раније познатих архитектонских и конструктивних облика, стећи ће се утисак о типу уписаног крста, који се у овој епохи средњовековне српске архитектуре на посебан начин комбинује са триконхосом. Истина, овакво решење је познато на Хиландару који је Милутин саградио у Светој Гори. У претходном тексту истакнута је улога и утицај светогорске традиције на формирање моравских грађевина. Али се такође мора констатовати, поређењем архитектонског склопа и грађевинске технике, да је поред основне концепције импортоване са Атоса, у формирању моравског типа грађевине имала удела и петкуполна грађевина прве поло-

вине XIV века, која је утицала нарочито на распоред маса и на начин спољњег обликовања.

Овакав средишни простор раваничког триконхалног решења је познат на много старијим споменицима средњег века. Најпре га налазимо на споменицима византијског културног наслеђа, и на разним византијским провинцијским подручјима, која су била под непосредном политичком и културном доминицијом Византије, а и на споменицима српског средњег века.

G. Millet¹⁹⁹ сматра да »l'eglise à croix insorite, à l'origine, reproduit l'ancien modèle anatolien«. O. Wulff²⁰⁰, међутим, његово уже порекло налази у Кападокији. Његово далеко порекло, као тип византијске основе, која је пратила византијску архитектуру кроз најдужи период њеног стваралаштва, почиње да се назире још за Јустинијанова времена. Овај тип је несумњиво еволуирао из базиликарног облика основе. Може се приметити, и поред основног облика базилике са низом стубова или стубаца, како се постелено јавља (разуме се, тек у почетним контурама) попречни брод, такозвани трансепт, приближне ширине главног брода, на чијим се пресецима формира квадрат са куполом, Ово се запажа на низу базилика са куполом, као што је на цркви Света Ирена у Цариграду, из 532. године²⁰¹, или на бочним грађевинама црквеног комплекса Хекатомпилиан на Паросу из V или VI века²⁰², затим, у донекле сажетом облику, у основи цркве Света Софија у Солуну. Слична базиликална решења са индицијама уписаног крста пружају и малоазијске цркве у Коца Калеси из IV односно V века, или у Деру Ази из VII века²⁰³, затим, у Бугарској, базилика са куполом у Пирдопу²⁰⁴ и многе друге. Нешто боље формиран облици запажају се на Росафи са подручја између Сирије и Горње Месопотаније. Касније, између VII и IX века, сличан тип налази се на јерменогрузијским споменицима, као што су цркве у Одзуну из 735, у Самтависи из IX века, или на Саборној цркви у Ани, с почетка XI века²⁰⁵. Овај тип основе је достигао своје зреле форме и постао прототип каснијих византијских цркава тек у другој половини IX века, појавом Василијеве цркве Неа, Нова црква²⁰⁶. Концепција њене основе, у будућем развоју византијске архитектуре, усвојена је на многим грађевинама²⁰⁷, иако је ова црква нестала из врта царске палате у коме је била саграђена. Тип њене основе није еклектички пренет на све грађевине; облик уписаног крста јавља се у разним варијантама, а најкарактеристичнија су два основна типа: облик равнокраког крста оперважен у квадрат, и облик нешто издуженијег крста у правоугаоној основи спољних зидова²⁰⁸. Оба облика основе добија трочлано олтарско светилиште које је могло да буде додато са посебним сводним конструкцијама, што је чешћи случај, или је, мада ређе, било смештено под источни крак крста²⁰⁹. Решења која је усвојила цариградска школа византијске архитектуре, у већини случајева су са правилним равнокраким уписаним крстом и одвојеним тројним олтарским простором²¹⁰.

Решења основе са издуженим уписаним крстом уоквиреним у правоугаоник, код којих су травеји под подужним крацима крста издуженији од бочних травеја тансепта, су типична за регионалну провинцијску грчку школу²¹¹, одакле су пренета и на македонско тле. За ово решење је често карактеристично да је олтарско светилиште обухваћено под свод источног крака крста.

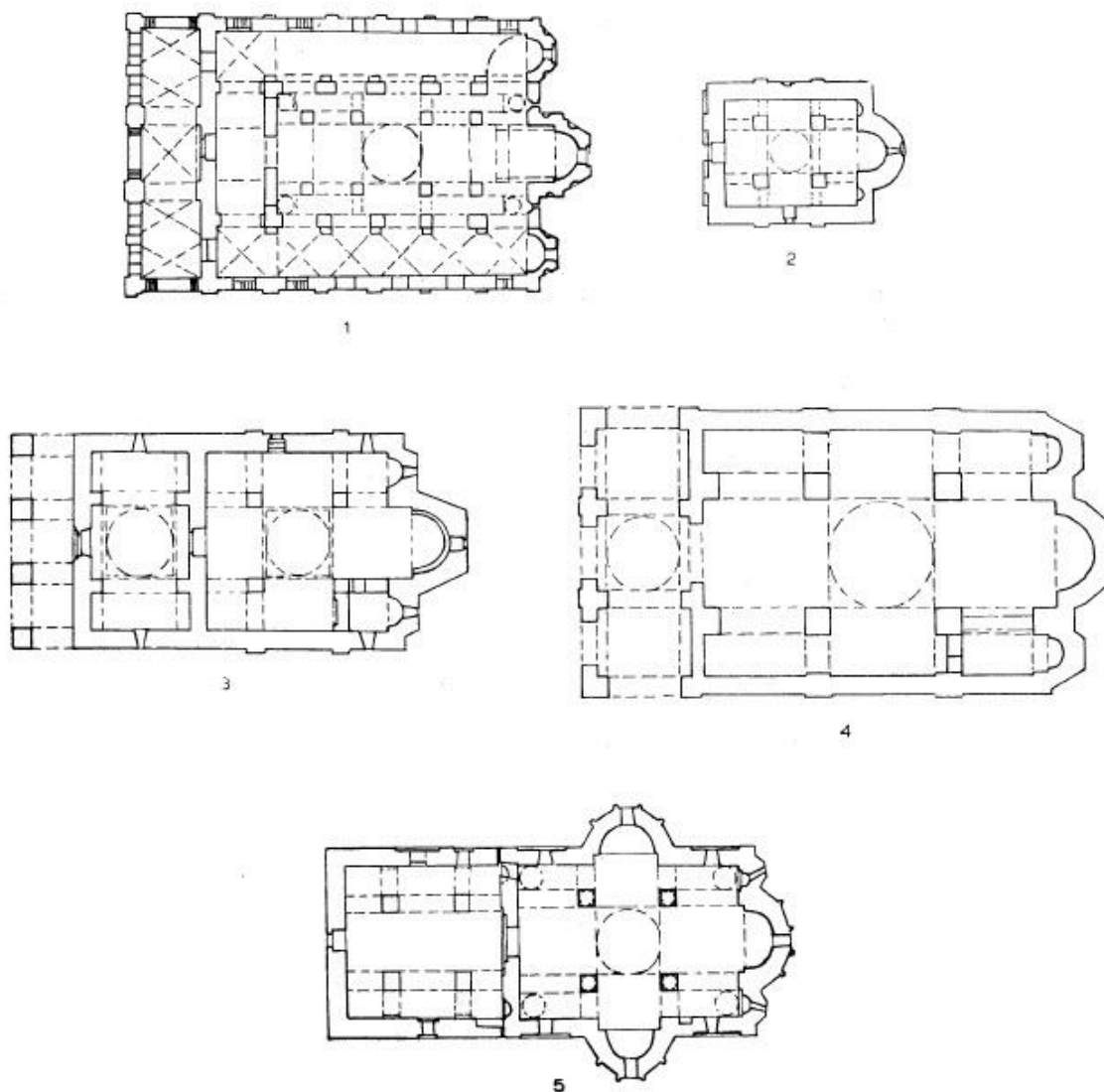
Тип издуженог уписаног крста нашао је нарочито велику примену у сакралној архитектури у време краља Милутина и његових наследника, која се почела развијати у области Македоније и на косовскометохијском средњовековном подручју. Архитектонски споменици протеклих епоха и стилова на српским територијама су, по својим облицима, представљали одређену варијанту, на којој су се повремено одражавала колебања између истока и запада. Модели црквених грађевина првих Немањића очигледно су задржали унутрашњи склоп и распо-

ред простора по византијском узору, док у току времена нису попримили, нарочито у спољњем обликовању, утицаје романског Приморја, а касније и извесних, истина стидљивих, елемената готике. Ступањем на политичку позорницу Уроша I, још од шездесетих година XIII века, а нарочито Стефана Уроша II, Милутина, Стефана Уроша III, Дечанског, Душана и његовог Уроша, почело је постепено и систематско освајање македонских и грчких земаља. После ових освајања јача и учвршћује се феудални систем, који је раније почео да се формира²¹². Сасвим је природно да је у новим условима и архитектура неминовно морала да се одвоји од већ застареле, конзервативне немањићске традиције и претрпи извесне стилске промене под непосредним утицајем нових схватања на освојеним територијама²¹³. У додиру са споменицима локалне регионалне грчке школе која је увелико неговала тип грађевине уписаног крста, одомаћује се овај облик основе и на грађевинама које су настајале за време последњих Немањића. Овај тип, на самом почетку XIV века, добија коначно своје устаљене форме и одликује се све већом употребом византијских елемената²¹⁴.

Облици основе уписаног крста на косовскометохијском и македонском тлу, у већини случајева припадају издуженом крсту типа грчке провинцијске школе византијске архитектуре. Основни конструктивни склоп се своди на четири подупирача који носе куполу. Између стубаца и зидова су разапети полуобличасти сводови, док је целокупни унутрашњи простор оперважен зидовима који у основи формирају правоугаони облик. Олтарска светиштва могу да буду одвојена још једним паром стубаца између којих су постављене иконостасне преграде, а чешћи је случај да су под источним травејима, односно да се олтарска апсида директно ослања на источни крак крста. Динамика и разуђеност кровних површина се видно манифестује на византијски начин, са истакнутим вишим деловима крста и нижим угаоним просторима, што је логично уследило из самог конструктивног склопа грађевине. На пресеку кракова крста увек се диже велико централно кубе, а није редак случај да се и на угаоним просторима подижу четири мања кубета. Као новина јавља се и техника зидања блиска грчкој односно византијској техници, са алтернираним редовима тесаног пешчара, сиге или трахита са редовима опеке. Да би полихромија живописних фасада била што декоративнија, често се изводи шарање фасада опекама прикладног мањег формата или керамопластичним елементима вађеним из нарочитих калупа, као и изванредно декоративним крстоликим цевчицама од теракоте.

Да би се објаснило порекло средишњег простора издуженог уписаног крста код моравских грађевина, неопходно је посебно се задржати на концепцији типа уписаног крста на споменицима из доба Милутина, Дечанског и Душана, и на неким споменицима ситнијих феудалаца на тлу Македоније, подизаних у првој половини и средином XIV века. То је епоха грађења која је временски најближа Лазару, а самим тим је и непосредно утицала на формирање новог плана основе комбинованог из уписаног крста и триконхоса.

У првој половини XIV века, као никада раније, осетио се снажан замањ градитељске делатности. Број саграђених црквених грађевина процентуално је превазилазио било који ранији период рашког градитељства. По концепцији основе, све цркве овог периода, наслеђивањем типа основе грчке грађевине, су издуженог уписаног крста са вариантом једноставног и простог решења²¹⁵ и другог нешто компликованијег, који је проистекао из називања на старим култним местима. На овакав тип копикованог издуженог уписаног крста²¹⁶ пре свега је утицао базиликарни распоред подупирача које су мајстори градитељи били принуђени да користе, вероватно као стабилне ослоњце за своје нове конструкције. Напротив овоме, у решењу плана основе Дечана, градитељ из Котора је имао несумњиво велики проблем око изна-



Сл. 11. Основе: 1. Богородица Љевишка, 2. Мушутште, 3. манастир Бања код Прибоја, 4. Св. арханђели код Призрена и 5. манастир Раваница

Fig. 11. Plans: 1. Bogorodica Ljeviška. 2. Mušutište. 3. Monastère Banja près de Priboj. 4. St. Archanges près de Prizren. 5. Ravanica.

лажења помирљиве солуције између већ формиране традиције крстообразних грађевина и својих навика искусног градитеља приморске романоготске технике грађења.

Крстообразна основа је редовно употребљавана у плановима македонских и косовскометохијских црквених грађевина. Чињеница је да градитељство прве половине XIV века преставља континуитет у средњовековном српском стваралаштву, односно снажну, прелазну карику, од рашког ка моравском стилу грађења. Овај период, са богатим фондом културног наслеђа, заједно са македонском архитектуром, изобилно црпи византијско грчка градитељска искуства. Насупрот томе, стара српска традиција коришћена је само у циљу спољњег раскошног обликовања и то искључиво на краљевским задужбинама²¹⁷.

Међутим, овај стил је имао великог удела при формирању типа грађевине касне епохе српског средњег века, моравског триконхоса. Средишни простор уписаног крста на грађевинама прве половине XIV века је добио свој специфичан облик једноставног и чистог решења издуженог крста, у коме су на карактеристичан начин угаони травеји одвојени снажним луцима и каткад покривени мањим куполама, једноставно је усвојен као решење средишног простора моравске грађевине. Та необична сличност налази се најпре на црквама: Богородица Љевишка, Свети Ђорђе у Старом Нагоричану и у Грачаници (из 1315)²¹⁸, а касније, на чистијим облицима у основама цркава: Б-ца у Муштушту (из 1315. г.), Света Б-ца у Пећи и Бањи код Прибоја (обе око 1330), на Душановом Светим арханђелима, довршеним 1349, или Марковом манастиру код Сушице (из 1371, сл. 11). Овакав облик уписаног крста налази се изузетно и на неким грађевинама, које су прелазни и усамљени примери комбинованих триконхоса из средине XIV века на цркви манастира Рђавца или на тлу Македоније, на цркви Свети Арханђели у Кучевишту из друге половине XIV века.

Треба се осврнути на ближа или даља подручја византијских провинција и даљих земаља, које су посредно или непосредно биле под сфером њених утицаја. Одмах пада у очи, да овакву варијанту средишног простора цркве, какву је усвојила црква манастира Раванице, не налазимо ни у једној старијој епоси архитектуре.

Јерменско грузијска архитектура неговала је на Кавказу, поред разноврсних облика, и облик уписаног крста, али се он одликује веома разуђеним конструктивним елементима, као што су ступци и луци у поткуполном простору и трочланим олтарским светилиштем јаче одељеним од наоса него што је то случај на цариградском типу грађевина. Такви случајеви налазе се на црквама чистог уписаног крста, као што су храм Гајане (из 630), Мрена (из 640) или Саборна црква у Ани (из 989)²¹⁹. Исто се понавља и на решењима развијених триконхоса, као што је у Двинском (из прве половине VI века) или Талинском храму (с краја VII века)²²⁰.

Још даље од византијске метрополе, у руској архитектури, уписани крст се манифестује најчешће у облику цариградске варијанте равнокраког уписаног крста. Такве облике имају, најстарија решења извођења у комбинацији базилике и уписаног крста, у архитектури кијевске руси, а нарочито у Владимирско Суздалској школи²²¹.

Чак и у атоским типовима триконхоса, средишни простор уписаног крста не пружа никаквих аналогја за одговарајући простор грађевина развијеног триконхоса у Поморављу. Ниједна светогорска грађевина нема план издуженог уписаног крста са олтарским простором смештеним под источне делове наоса. И ова архитектура је прихватила, као језгро свога плана основе, цариградски равнокраки крст који више није мењала. Сем тога, као редовна појава која прати готово сваку основу атонских грађевина, је одвојено тројно светилиште. Изузетно је олтарско светилиште смештено под источни крак крста (храм Лавре), док најчешћи примери показују да се ови простори надовезују, као посебни компартименти.

Заједно са средишним простором уписаног крста, наслеђеног од споменика претходне епохе, наслеђена је и концепција петкуполне грађевине. Већ формиран тип зрелог решења на Милутиновим споменицима из прве две деценије XIV века, први Лазареви пратомајстори усвајају за модел раваничког маузолеја.

Порекло петкуполних грађевина у средњовековној архитектури није тешко пратити зато што њихова појава није тако честа. Пре него што је овај тип усвојен у српској архитектури, облици оваквих решења су се појавили најпре у Цариграду. Развојна линија овог облика грађевине нема одређеног континуитета, као што је то случај са њеном основом уписаног крста. Угаони простори између кракова крста су били покривани најчешће полуобличастим и крстатим сводовима или комбинацијом једних и других, а много ређе малим куполама.

Први модел петкуполне грађевине, са мањим куполама изнад кракова крста остварен је на Јустинијановим Светим апостолима у Цариграду из VI века²²², који су прва варијанта оваквих решења. За ову прилику тај тип није интересантан у толикој мери, колико варијанта са пет купола од којих је главна смештена на пресеку кракова крста, а четири мање су распоређене дијагонално изнад травеја међу крацима крста.

Иако је овај тип грађевине поникао у византијској архитектури, ипак се нећемо тако често сусретати са споменицима његовог облика. Први кононизирани облик и прототип оваквих решења је била Неа, Василијева Нова црква²²³. Од сачуваних грађевина подигнутих по њеној концепцији, међу најстаријима је храм Спаса преображенског у Чернигову из 1036. године²²⁴. У Тракији је Теотокос Космосотеирија из прве половине XII века²²⁵. Исти случај налази се у Македонији, на цркви Свети Пантелејмон у селу Нерезима, подигнутој 1164. године²²⁶. На италијанском тлу, у Калабрији је црква Католика у месту Сило с краја XII или почетка XIII века²²⁷. У Мистри се такође јавља петкуполна грађевина, али са карактеристичним решењем у основи базилике која се тек у крововима манафестује као уписани крст, са галеријом изнад бочних бродова. Овај тип се у Мистри негује од почетка XIV, до пред крај XV века, као што су Митрополија из 1310. или Бронтохион саграђен око 1311. године²²⁸. Истом типу би припадала и Паригоритиса у Арти с краја XIII века²²⁹. На подручју грчке архитектуре, вредна је помена и црква у Тегеју чија су мала кубета извучена из кровова на малим кубичним постолјима²³⁰.

На византијском подручју наилази се на петкуполна решења код којих само главно кубе лежи на пресецима кракова крста, док су четири мање куполе распоређене такође у угловима, али изнад портика грађевине, који са трију страна опкољавају средишни простор уписаног крста. Међу њима се сматра као најстарије решење цркве Света Катарина у Солуну која је за време Турака претворена у Јакуб пашину цамију²³¹. Истом типу припада и црква Свети апостоли у Солуну која потиче врло вероватно с краја XIII или почетка XIV века²³². Обе чине посебну варијанту петкуполних грађевина, које су, за разлику од поменутих у Мистри, без трибина, али са споредним куполама постављеним на угловима грађевине изнад портика. Њима се може прикључити и Успенски сабор у Владимиру саграђен између 1158 и 1160. године коме су после непуних тридесет година дограђени портици са четири мала кубета²³³.

Нашем средњовековном подручју су и временски и територијално најближе грађевине Света Катарина и Свети апостоли у Солуну. Обе су из истог периода као и Милутинове цркве на косовскометохијском подручју, бар што се тиче делова са малим куполама. Ускоро после прве Милутинове петкуполне цркве у Призрену, сазиране су Митрополија и Бронтохион у Мистри. Међутим, обе се по својој конструктивној концепцији умногом разликују од Милутинових грађевина. Сем

ових, и остале грађевине овог типа на византијском подручју се битно разликују, како у диспозицији и положају четири мала кубета, тако и по конструктивним елементима. Изузев грађевине у Тегеју која је изгледа нешто млађа од наших узорака, све остале су са кубетима чији тамбури без коцкастог постолја избијају директно из кровова. Мала кубета у Мистри једва стидљиво извирују из кровне конструкције, у Солуну су исто тако без постолја, али на нешто издуженијим тамбурима.

Ако се пође за анализом петкуполних грађевина триконхосне основе Атоса, неће се наћи блиска или бар сродна решења петкуполној цркви манастира Раваница. Заједничка одлика готово свих светогорских грађевина је у томе, што два мања кубета на западној страни, уместо да су диспонирана на наосу, постављена су изнад нартекса. Таквих примера има више, међу осталима и на цркви Пантократора²³⁴, чија су неточна кубета изнад ђаконикона и проскомидије, док су западна постављена изнад нартекса грађевине. Исти је случај са Дохијаром, а сличан план и распоред купола је на цркви манастира Кутлумуша и на цркви Ксеропотама (из 1070, пре него што је претрпела обнову). Међутим, црква манастира Хиландар поред централне куполе над пресецима кракова крста има две мање изнад бочних западних травеја нартекса. Још млађе црквене грађевине на Светој гори добијају и по пет купола изнад нартекса са основом уписаног крста. Оваква диспозиција купола налази се на црквама Кастамонит и Пантелејмон (Русикон)²³⁵.

Модел петкуполне грађевине на византијском подручју није имао одређени распоред за смештај малих кубета. На неким примерима је било по четири мале куполе размештене у угловима, изнад галерија или трибина, изнад портика, или изнад нартекса. На тлу на коме је овај тип грађевине поникао, није се могла запазити честа употреба овог решења. Овај тип петкуполне грађевине са крстообразним решењем основе, пренет је с овог тла у првој половини XIV века у архитектуру косовскометохијског и македонског подручја, а касније преко њега у долину Велике Мораве.

Црква Свети Пантелејмон у селу Нерезима, је најстарије петкуполно решење на нашем тлу, али је ова грађевина остала усамљена као представник овог типа све до прве деценије XIV века. Тек појавом више цркава са пет купола које су наставиле традицију Василијеве Нове цркве, посебно на грчком тлу, у тренутку када су грчке феудалне провинције долазиле под управу српских владара, по угледу на савремене обрасце овај облик грађевине је примењен на првим Милутиновим грађевинама. На већ модификованој основи једноставног, издуженог уписаног крста специфичног за наше тло појављују се петкуполна решења готово истовремено када и на цркви Свети апостоли или једва нешто касније него на Светој Катарини, а можда и нешто пре њих, Моравски претходници на нашем средњевековном подручју су цркве: Богородица Љевишка у Призрену (из 1307), Свети Ђорђе у Старом Нагоричину (из 1313), Грачаница (око 1315), Матејча (обновљена почетком друге половине XIV века)²³⁶ и Душанова црква Свети арханђели (довршена 1349).

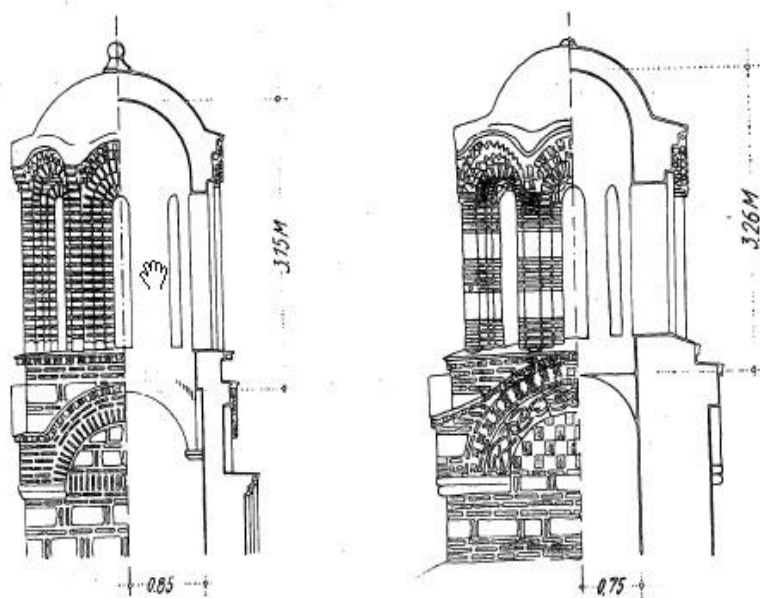
За разлику од грчких петкуполних решења, на Милутиновим грађевинама примењује се извлачење малих кубета из кровне конструкције, с логичним распоредом у угаоним травејима наоса. Мала кубета Богородице Љевишке, Старог Нагоричина или Матејче учинила су извештајан напредак у том смислу. Она се много боље истичу изнад кровних површина од савремених решења на грађевинама у византијским провинцијама. Истина, она још увек немају кубична постолја, али елементи архиволти испод главног кровног венца у извесној мери потенцирају њихову архитектуру. Већ на Грачаници градитељ подиже мале куполе преко високог коцкастог постолја на већу висину. Само

коцкасто постоље је маркирано са свих страна полукружним архиволтама које су ношене угаоним профилисаним каменним конзолама, док је између постоља и тамбура кубета уметнуто још једно, мање, повучено квадратно постоље са равним венцем. Протомајстор је овде на изванредно зналачки начин успео да све елементе централног кубета пропорционално сажме у архитектури малих кубета. Овај систем извлачеља малих угаоних кубета преко кубичних постоља нашао је примену на црквама манастира Раваница и Ресава, а и на зажетим триконхалним решењима Лазарице, Неупаре, Велућа, Руденице, Каленића и осталих моравских грађевина. Ово наглашено коцкасто постоље је одлика искључиво српских средњовековних грађевина које се не налази ни на једном другом подручју. G. Millet га назива «le tambour carrée» и каже: »Les Serbes la posent sur un tambour carré . «, настављајући: »Byzance ignore ce tambour«²³⁷.

Свети арханђели призренски, и поред тога што су много страдали, пружају доста аналогија за архитектуру моравских грађевина²³⁸. Сазидани су по типу чистог уписаног крста по коме је саграђен манастир Бања код Прибоја. Обе грађевине се ослањају на решења основа старијих Милутинових цркава. Има извесних индиција у прилог постојању четири мале куполе у угловима грађевине, као касније на Матејчи. По томе би ова грађевина била хронолошки најближе споменицима Лазарева доба. Иако је грађена као маузолеј односно гробна црква са тенденцијом раскошне архитектуре, грађевина је конципирана по плану савременог стила грађења прихваћеног од градитеља са византиског тла. Али, не само то. Ова грађевина је неоспорно била први весник моравског стила, који се после двадесет година почео рађати у Поморављу. Према сачуваним остацима цркве Свети Никола која преставља сажет тип Светих арханђела, види се да су фасаде биле подељене хоризонталним кордонским венцима, чија ће примена наћи места готово редовно на моравским грађевинама. Исто тако, јако наглашени монументални сокл Светих арханђела, у основној концепцији, прихватиће и моравски обрасци.

Истовремено са наслеђеним средишним простором уписаног крста, наслеђено је и петкуполно решење. Цркве манастира Раваница, а касније и Ресаве су последњи представници овог типа у српској средњовековној архитектури. Распоред њихових малих купола је веома сличан њиховим претходницима, са положајем изнад самих углова наоса, у крајњим, источним и западним тачкама угаоних травеја. И док мала кубета цркве у Раваници пробијају подужне полуобличасте сводове који покривају травеје у угловима грађевине(као што је случај на цркви Богородица Љевишка и донекле на Грачаници), дотле се у цркви Свети Ђорђе у Старом Нагоричану и у Матејчи наилази, у овим просторима, и на комбинацију крстастих и полуобличастих или само крстастих сводова одвојених од малих купола полукружним луцима. Источна и западна кубета су подједнако удаљена од централне куполе. И Милутинови и Лазареви протомајстори, под утицајем конструктивне логике кубична постоља сва четири мала кубета наслањају првенствено на углове масивних фасадних зидова, обезбеђујући им на тај начин сигурне ослонце, док их с других страна ослањају на јаке подужне луке и темена полуобличастих сводова. Отуда се редовно код свих петкуполних цркава, у односу на композицију северних и јужних фасада, појављује смицање осовина малих кубета у односу на осовине композиција фасадних делова угаоних травеја. Сва ова мала кубета су нешто померена, како према источној, тако и према западној страни грађевине. Истина, овде је естетски моменат у композицији морао да буде жртвован конструктивној нужности.

Кроз анализу малих купола на петкуполним решењима примећује се њихова еволуција по вертикали. Претходници или савременици наших грађевина из прве половине XIV века на грчком подручју су са једва видним куполама, које више изнад кровних површина. Изве-



Сл. 12. Мала кубета манастира Грачанице и манастира Раванице
Fig. 12. Petites coupoles. Le Monastère Gračanica. Le Monastère Ravanica.

стан напредак у односу на њих и приближавање нашим споменицима запажа се на конструкцији малих купола на солунским грађевинама, Светој Катарини и Светим апостолима. На косовскометохијском и македонском подручју мале куполе се са својим тамбурима видно извлаче из кровне конструкције и уместо кубичног постоља подвучене су архитектонским елементима у равни фасада²³⁹. Већ на Грачаници мала кубета добијају своја кубична постоља одвојена и повучена из равни фасада, тако да свако чини засебну целину. Овакав начин степенастог моделирања малих купола прихватила је и усавршила моравска група петкуполних грађевина. М. Васић²⁴⁰, цитирајући G. Milleta²⁴¹, уочава сличност Раванице са Грачаницом, преко распореда малих кубета, а помишља да се та сличност може огледати и у њиховој конструкцији. На Раваници и Манасији она не само да акцентирају конструктивну и донекле декоративну обраду, већ и достижу кулминацију виткости. Тежња ка истицању вертикале најбоље се може осетити по међусобним односима израженим мерним јединицама. На пример (сл. 12):

мало кубе	пречника	висине
Богородице Љевишке	1 м.	1,95 м.
Св. Ђорђа у Старом Нагоричину	1,40 м.	3 м.
Грачанице	1,70 м.	3,15 м.
Матејче	2,20 м.	не може се тачно утврдити због доцније рестаурације
Раванице	1,49 м.	3,26 м.
Манасије	1,36 м.	4,44 м.

Табеларни преглед јасно сведочи да мала кубета косовскометохијских и македонских грађевина, са порастом пречника управо пропорционално израстају и по вертикали. Код Раванице и Манасије вертикала се још јаче истиче на тај начин што се пречници малих кубета смањују, а висина тамбура расте.

Веома је вероватно да су кубична постоља малих купола која су оригинални изум српских градитеља у XIV веку, утицала и на подручја суседних земаља. Доста невешто их имитирају у Бугарској; на месемвриској цркви Свети Јован Алитургетос, изведена су само кубична постоља без тамбура²⁴³. И у Румунији је 1518. године, саграђена Стара митрополија у Трговишту, на којој се поред светогорских утицаја у распореду купола примећује и српски утицај²⁴⁴.

Концепција петкуполних решења је поникла у византијској архитектури. У то време је усвајају и градитељи у грчким провинцијама, на македонском и косовскометохијском подручју на коме овај тип грађевине добија посебан израз и оригиналност. Према томе, идеја грађења петкуполних цркава која се појавила у време кнеза Лазара и дошла до изражаја на Раваници, није никаква новина. Оригиналан распоред са пет купола на основи уписаног крста, од којих су четири мање дијагонално постављене, прновиће се и на Манасији. Интересантно је да Атос, на коме се цариградски тип равнокраког уписаног крста комбинованог са триконхосом, кроз сва времена развијао по строгој, конзервативној светогорској традицији без икаквих промена у облику основе, није имао петкуполну грађевину чији би модел могао да буде пренет у земље кнеза Лазара. То значи да моравска варијанта петкуполног триконхоса не подлеже једино и у потпуности утицају Атоса. Издужени уписани крст са пет купола дугује, пре свега, локалној традицији претходне, Милутинове епохе, док су додаци певница у осовини трансепта резултат светогорских утицаја, посебно цркве манастира Хиландара. Тип моравске грађевине је далеког византијског порекла, модификован укрштањем светогорске и српскомакедонске традиције на један оригиналан начин према условима и потребама нове друштвене средине у Лазаревој Србији.

Претходне анализе средишног простора издуженог уписаног крста, као и просторног петкуполног решења на моравском триконхосу, показале су до које је мере у формирању плана основе утицала српска традиција прве половине XIV века. Међутим, поред ових наслеђених облика, у основи се појављују и нови елементи. То су певничке апсиде које у диспозицији новог обрасца грађевине, с унутрашње стране, увек у осовини трансепта, редовно полукружно проширују поткуполни простор, док су са спољне стране обично полигонално, или још, ређе полукружно формиране. Поставља се питање: откуд овај нови архитектонски елеменат који после цркве манастира Раваница без изузетка прати сваки план моравских грађевина? Сем тога, поставља се питање, на који начин и којим путем је овај веома значајан архитектонски и конструктивни елеменат усвојен у архитектури Поморавља.

Око тумачења порекла моравског триконхоса писано је доста и у нашој и у страниј литератури, „То је прастари облик црквених грађевина уопште, па и на нашем земљишту“, писао је А. Дерако²⁴⁵. На овим „прастарим“ облицима неће бити много задржавања, јер је за објашњење порекла нашег моравског триконхоса нужно упознати, пре свега, решења која су му непосредно претходила или била савремена²⁴⁶. У најранијим периодима триконхални план грађевине је употребљаван најчешће у источним областима хришћанског света, са врло ретким и појединачним продорима на Запад.

О питању порекла плана атонских грађевина, у науци постоје различита мишљења. Ј. Strzygowski наводи да је триконхални облик грађевине пренет на Атос са Кавказа²⁴⁷. Н. Brockhaus заступа мишљење да је план дошао са Оријента²⁴⁸, а G. Millet пише да је «attachée aux vieilles traditions de l'Orient chrétien»²⁴⁹. Ch. Diehl такође упућује на Оријент²⁵⁰, а В. Петковић, преко концепције плана Ивилона основаног на Атосу од придошних ђурђијанаца чија је црква убрзо постала прототип, даје првенство утицајима Кавказа²⁵¹. Ђ. Бошковић даје податке да су Свету гору почели да насељавају монаси избеглице још у другој половини VII, а нарочито у току VIII и IX века, бежећи из земаља које су почели да освајају Арабљани или за време иконокластичних борби²⁵². Исти аутор сматра да су сва решења, како на Атосу, тако и на осталим византијским подручјима, настала под непосредним утицајем Блиског истока²⁵³. Ови несумњиво веома интересантни подаци могу да послуже као поуздана оријентација о путевима којима је триконхални план доспео у Свету гору.

Прва светогорска решења јављају се крајем X и почетком XI века. Триконхално решење није еклектички пренето на ово тле, већ је у новој средини модификовано укрштањем са цариградском варијантом равнокраког уписаног крста, и добило своју пуну оригиналност²⁵⁴. Овај тип грађевине је на овоме полуострву убрзо постао канонизовани облик за сва решења, кроз сва времена, са дугом, конзервативном традицијом која се одлучно супротстављала било каквим новинама са стране.

Атонски триконхос карактеришу, пре свега, додаци двеју певничких апсида, распоређених северно и јужно у осовини трансепта, чешће као развијени, а ређе као сажети тип. Као што је већ учио G. Millet, у његовој основи средишни простор заузима равнокраки уписани крст цариградске варијанте коме је са источне стране додато византијско тројно светилиште, као целина за себе. На овакве облике, изван светогорског архитектонског подручја, нигде се не наилази. Не идући у далеко коптско подручје или Јерусалим, осврнимо се на јерменогрузијска решења. Тамо се може запазити развијени триконхални план чији средишни простор уписаног крста еволуира и задржава извесне карактеристике ранијег базиликарног облика. Очигледно је да се тај утицај примећује и на плану триконхоса са јако издуженим и наглашеним бродовима базилике са куполом. Исто тако,

зидовима, тако да сем олтарске апсиде отворене према средњем броду, одељења протезиса и ђаконикока са њим немају никакве везе.

Међутим, може се поуздано рећи да су певничке апсиде најкарактеристичнији елементи у триконхалном плану. То је архитектонски елемент који је код свих грађевина увек имао одређено место и намену. Сви остали делови, а нарочито средишни простор на који се овакав облик надовезивао, варирали су на различитим подручјима, према обрасцима који су претходили појави триконхоса. Strzygowski апсидијалним конхоса у јерменским црквама придаје конструктивну функцију, тврдећи да оне нису имале намену певничких апсида за смештај хоров, пошто »die Sönger in Presbyterium neben dem Altar stehen«²⁵⁵, Насупрот томе, у манастирским црквама Свете горе, певнице су служиле за смештај хоров монаха²⁵⁶. Намена и функција ових простора води далеко порекло преко црквенолитургијског ритуала, још из раног хришћанства. Црквено беседништво, као моћно оружје за ширење хришћанске идеологије, већ у V веку почиње да потискује црквена литургија као нова, подеснија форма за освајање маса. Тако за време Јустина II (око 573. године) у литургији званично улази херувимска песма²⁵⁷. Увођењем литургијских обреда, прожетих са много драмских сцена и патетичних евокација, јавља се потреба за скупним хорским »чинодејствовањем«²⁵⁸. Овакав начин црквене службе је почео убрзо да наилази на све већи пријем, хватајући све добуљи корен у духовништву. »Тада олтар доби форму, која се подесније прилагођавала црквеноме богослужењу«, каже В. Петковић, »а нарочити побочни простори (певнице), који стајаху у органској свези са организмом цркве, створише место хору«²⁵⁹. Поуздани подаци о наменама певница на Атосу налазе се у манастирским типацима. Тако, на пример, у типичу Свете горе који се односи на цркву Протатона у Кареји са архитектуром без певничких апсида, стоји да приликом богослужбених обреда у њој мора да буде најмање 12 еклезијастика²⁶⁰. G. Millet, у својој посебној студији цркве манастира Лавра, износи да се у њеном типичу говори о певачима двају хоров, који су са хоровојама били распоређени у певницама са северне и јужне стране²⁶¹. О намени певничких апсида на светогорским решењима говори и Н. Мавродинов, искључујући њихову конструктивну улогу односно да су настале због хорског певања у манастирима услед великог прилива монаха, и због жеље градитеља да добије већи црквени простор²⁶². М. Васић у својој студији закључује да су певнице светогорских цркава грађене да се у њих »лакше и угодније сместе хорови«²⁶³.

Ако се погледају облици триконхоса на суседном грчком или македонском подручју, запазиће се да ниједна од цркава не имитира канонизовани облик грађевина са Атоса. Све су оне извођене на особит начин, било да су настале истовремено са светогорским, или су нешто касније, Протомајстори су зидали овакве облике, расуте на подручју јужног Балкана, у већини случајева сажетих, ређе развијених форми. Једно од таквих решења налази се на цркви свети Илија (Неа Мони) у Солуну²⁶⁴, а још сажетији облик на цркви Панагији Кубелитиса у Костуру, из XI века²⁶⁵. Обе су из истог периода као и грађевине Атоса. За њих Millet каже да су настале под утицајем старохришћанске оријенталне традиције²⁶⁶, а М. Васић (наводећи да је прва из XIII или XIV века) анализом појединих архитектонских елемената закључује да су постале сажимањем развијеног светогорског плана основе²⁶⁷. Отприлике из истог периода, може се запазити на Светим апостолима у Атини компликованије решење триконхоса, комбинованог са грчким уписаним крстом престоничког типа и октогоном²⁶⁸. Овим решењима придружују се низ сличних варијанти, као црква Винени на Преспи или, на Пелопонезу, црква Платани код Патраса, Софикон или Гераки²⁶⁹. На Охридском језеру наилази се на низ малих триконхалних облика с краја IX века, као што је црквица Свети Пантелејон, откопан испод

Имарет цамије²⁷⁰, затим црква на Горици²⁷¹ или недавно пронађени триконхос у темељима цркве Свети Наум²⁷².

Пред Турска освајања, око средине XIV века, на македонском тлу на коме је употребљаван као савремено решење грчки провинцијски тип уписаног крста, јављају се, мада ређе, триконхалне грађевине сажетог или развијеног крста. То су углавном појединачни и изоловани прелазни облици, који се у рђаво интерпретираној форми јављају као први весници или, још боље, сведоци постепеног продирања триконхалне концепције Атоса²⁷³. За разлику од старијих решења на Преспи и Охриду, која се по Millet-у ослањају на старију оријенталну традицију, на овим примерцима из тога времена запажа се непосреднији контакт са Светом гором, започет за време краља Милутина, а нарочито интензивним у доба кнеза Лазара. Њих нема много. Као сажети триконхос без кубета, јавља се црква Света Богородица манастира Лешка, из прве половине XIV века²⁷⁴. Сем ње, познате су још три црквене грађевине које су настале средином или у другој половини XIV века, пре појаве моравских грађевина. То су решења развијеног триконхоса цркве Свети арханђели у Кучевишту²⁷⁵ и цркве манастира Рђавца у селу Мочаре²⁷⁶. Обе ове грађевине Ћ. Стричевић приписује активности светогорског монаха Исаије који је, оснивајући манастире у „западној земљи“ утицао на преношење традиција са Свете горе. Оба решења су у снови неспретна комбинација грчког издуженог крста и триконхоса, а нарочито прва код које су угаони травеји између кракова обухваћени широким полуобличастим сводовима и на западној и на источној страни. Треће, исто тако необично решење, представља црква Свети Андреја на Трески, из 1389. године²⁷⁷. Конципирана је као сажети триконхос, али са бочним апсидама споља правоугаоно решеним²⁷⁸. Све ове грађевине, иако ретке, међу споменицима македонске и косовскометохијске школе, претходе појави новог архитектонског стила у Поморављу. Оне су настале пре или истовремено са првим Лазаревим црквама²⁷⁹, али својим облицима основе и конструктивним склопом, не пружају одређене аналогije. Настале су, несумњиво, под утицајем светогорске традиције, али нису дале зрео и чисто формиран тип, какав је усвојила моравска школа.

Развијени тип триконхалног решења, са којим почев од раваничке цркве настаје моравски стил грађења, формиран је под комбинованим утицајима српске традиције из прве половине XIV века, и светогорске концепције богослужбено литургијског карактера, односно основног распореда и програма унутрашњег простора атонских грађевина.

Како је дошло до преношења светогорских утицаја и на који начин они долазе до изражаја у долини Велике Мораве? Грађевине Лазаревог доба позајмљују од светогорских градитеља за своју основу само певничке додатке у осовини трансепта и формирају у основној концепцији развијени триконхални план, који је због одређених литургијских прописа имао дубоко укоренењу традицију на Атосу. Сарадња са Светом Гором одржавана је кроз цео српски средњи век, а нарочито за време Милутинове и Душанове владавине. Краљ Милутин је на место старе Немањине цркве у Хиландару, саградио већу триконхалну грађевину, 1303. године²⁸⁰. Осим Хиландара, Милутин је подигао већи број грађевина на српском тлу, од којих ни једна не подражава концепцију светогорских решења. Ову чињеницу не треба оставити по страни. Исто тако, за време Стефана Уроша III, Дечанског и Стефана Душана није могао да продре светогорски облик грађевине. За време кнеза Лазара осећала се све јача политичка и општекултурна повезаност светогораца са Србијом²⁸¹. Другим речима, у тешкој ситуацији после Душанове смрти, бројно српско монаштво у Светој гори зависило је умногоме од Лазареве политике према Цариграду. Та зависност је била нарочито појачана рђавим црквенополитичким односи-

ма Цариградске патријаршије према српским манастирима, који су припадали њеној јурисдикцији. Због несносног стања и бојкотовања српских калуђера, почеле су у њиховим редовима да се предузимају акције за измирење цркава²⁸². Мисија успешно обављена посредовањем између кнеза Лазара и патријарха Филотеја 1375. није се задржала само на томе. Утицајни људи, међу којима се истицао Исаија, игуман царске Лавре, су деловали после измирења и на културном пољу. Непосредно по одржаном сабору и Јефремовом избору за патријарха, почело је зидање цркве манастира Раванице. У то време Исаија је боравио у Србији²⁸³, пре свега утичући на извесне богослужбене реформе у српској цркви. О томе јасно сведоче планови црквених грађевина (у чијој је изградњи учествовао и сам Исаија²⁸⁴), а посебно план Раванице и њених следбеника, који наслеђују триконхално решење.

До сада се у нашој научној литератури појава триконхоса у земљи кнеза Лазара тумачила на различите начине. У сажетом резимеу G. Bals, добро оцењује да је Атос овај облик цркава предао Србији, а одатле је триконхос пренет на румунско тле²⁸⁵. J. Strzygowski је сматрао да је настао под укрштеним утицајима Јерменије, преко Црног Мора и Атоса²⁸⁶. G. Millet, претпоставља да су Срби хтели певницама са северне и јужне стране да прошире слободан поткуполни простор за смештај хорава, што се могло видети и на Атосу²⁸⁷.

Последњи период, настао комплексним укрштањем свих друштвених, политичких и културних фактора, у специфичним условима нове друштвене средине условио је појаву новог стила у архитектури касног српског средњег века. Градитељи су на споменицима ове епохе, усвајајући основну концепцију атонских решења, комбиновали облике грађевина претходног периода, са певничким апсидама. Из старе српске, односно косовскометохијске и македонске традиције, наслеђена је техника зидања са полихромијом фасада, што је у новом стилу добило своје одређено место на грађевини. Да би се спољним декоративним изгледом постигао што јачи ефекат, јавља се нови елеменат, плитко резана камана пластика, коју раније није ноговао ниједан стил у српској монументалној архитектури.

СПОЉНЕ АРХИТЕКТОНСКО ОБЛИКОВАЊЕ

У погледу на поједине архитектонске елементе аналогije се могу наћи на многим споменицима из времена Милутинова, Дечанског и Душана, а нарочито на споменицима насталим после Душанове смрти, на разним, ситним феудалним подручјима. У ово време се рађају нови елементи који су тек успели да сазру у архитектури Поморавља.

Насупрот аналогija наслеђених из старе српске традиције и са Атоса, Поморавље не усваја ниједан одређени тип ових архитектонских подручја. Вешти и искусни протомајстори градитељи успели су да у новој друштвеној средини извајају један сасвим нови модел у коме се, истина, називу трагови ранијих искустава, али прилагођених новом времену, новом укусу и новом стилу.

Милутинова црква манастира Хиландар подигнута је на темељима старе Немањине цркве, мање по обиму. На жалост, од старе грађевине се познају само полукружни делови темеља испод данашње олтарске апсиде и врло вероватно остаци пластичног украса са мотивом стилизованог акантусовог листа резаног у камену и уграђеног као сполија у спољне зидове северне певничке апсиде. Насупрот Милутиновим грађевинама каснијег датума²⁸⁸, протомајстор Хиландара се није морао осећати зависним од остатака старије цркве, пошто је била мања. Милутин је место ње подигао већу цркву, и није искључено да је данашња црква изведена по истој концепцији као Немањина²⁸⁹. Врло је карактеристично да Хиландар не одговара осталим Милутиновим петкуполним решењима иако се на њему осећају нова стремљења стила и времена. Решење основе Хиландара носи у себи све облике престо-

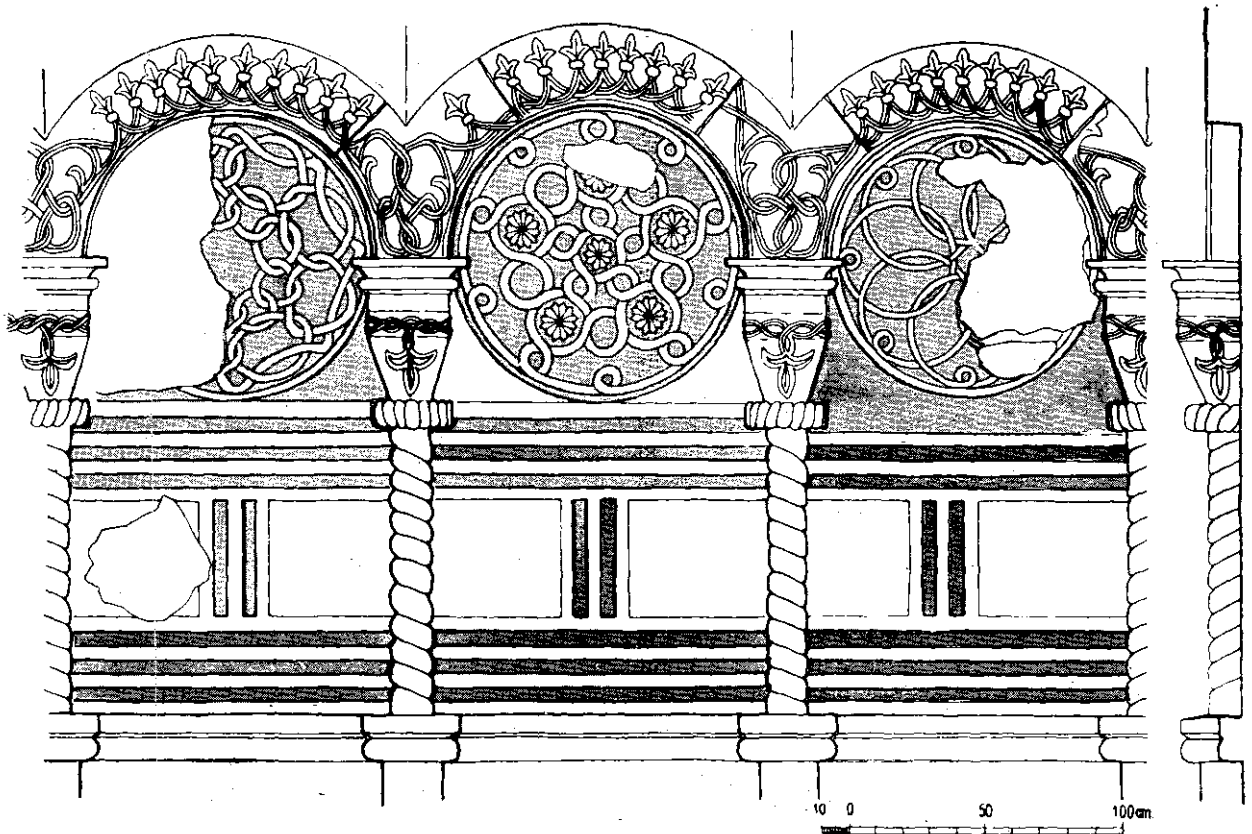
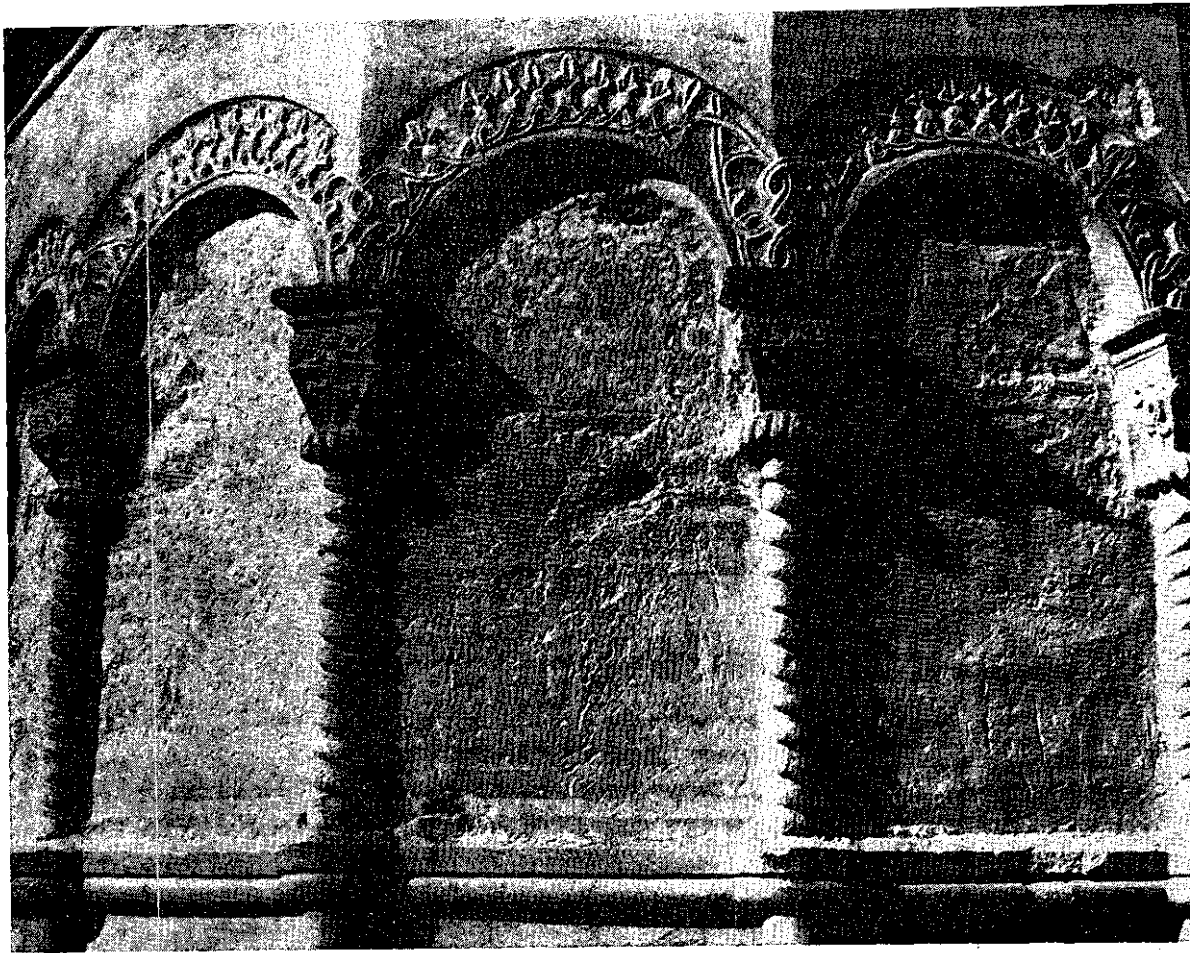
ничког типа, цариградске варијанте равнокраког уписаног крста²⁹⁰, на коме је свакако радила група цариградских мајстора. У основи грађевине, између кракова крста, распоређене су четири мале калоте које пресвођавају ове просторе, али су без постоља и тамбура, сакривене испод кровних површина, такозване следе калоте. Од малих купола са тамбуром употребљене су само две, и то не изнад наоса цркве већ изнад бочних западних травеја нартекса.

Извесни елементи у архитектури Хиландара, еволуцијом преко других Милутинових грађевина у Македонији и косовскометохијској области или директно, добили су коначне и зреле облике на моравским грађевинама. Поред њих ту су углавном и елементи другостепене пластике, који у првој половини XIV века карактеришу стил грађења на нашем подручју, а узети су из византијско грчке школе.

Хиландарска црква има само главну куполу са дванаестостраним тамбуром. Такав тамбур не налази се на Милутиновим грађевинама каснијег датума, али га зато има Манасија такође дванаестострани, и Раваница десетострани. Хиландарско кубе је изнутра изведено кришкasto, по узору на цариградске куполе. Велики трифорални отвори на бочним апсидама на Хиландару, такође се не понављају на савременим Милутиновим решењима, али се зато користе као архитектонски мотив, почев од цркве манастира Раваница, у грађевинама Поморавља. Утицај цариградског подног инкрустираног мозаика као у цркви Пантократора (Зеирек џамија) или у цркви Света Богородица Ђакониса (Календер џамија), долази до изражаја и на атонским црквама Ватопеда, па и на Хиландару. Није искључено, с обзиром на сличну технику само са богатијим и разноврснијим мотивима у поду Светих арханђела Душанових, да се утицај огледа с ове стране. Осим њих, познат је под цркве манастира Ресава, а није искључено да је и раванички под био слично обрађен и да је нажалост, током времена нестао.

У погледу начина обраде фасада на Хиландару, огледа се византијска техника зидања. У доњој зони до хоризонталног венца на коме лежи горњи ред прозора, наизменично се смењују ред тесаника и ред опеке, а у вертикалним спојницама се налази по једна насатична опека. У горњој зони, изнад висине венца, смењују се по један до пет редова опеке са по једним редом тесаника, али са ређом употребом опеке у вертикалним спојницама²⁹¹. Насупрот томе коју годину касније, на црквама Богородица Љевишка, Свети Ђорђе у Старом Нагоричину, а нарочито на Грачаници осећа се извесна одмереност у смењивању редова тесаника и опеке, у чему се примећује тежња да сваки тесаник буде уоквирен једном, а каткада и са две насатичне опеке. Тек преко ових грађевина, најпре на Раваници, а затим и на осталим моравским црквама на којима је примењена ова техника зидања, овај византијски начин обраде фасада је извођен изванредно прецизно и спровођен је консеквентно, са рафинираном и одмереном строгишћу.

Није редак случај на фасада моравских цркава, да градитељи, остајући доследни у спровођењу овакве технике зидања, имитирају црвеном бојом директно преко тесаника опеку са лажном вертикалном спојницом²⁹². Тај начин полихромије фасада је изразит на грађевинама ове епохе и примењиван је, како на црквама зиданим у опеци и камену, тако и на онима, које су подизане само од камена или сиге. Међу прве примере спадају црква манастира Раваница са дозиданим нартексом, Лазарица, Велуће и Каленић. Пре њих наилази се на ову појаву на Светим арханђелима у Кучевишту, око 1371. на заклонитим местима у нишама фасада цркве Маркова манастира и на цркви Свети Андреј на Трески из 1389. На грађевинама зиданим искључиво у камену, као што су цркве Дренче, Сисојевца, Љубостиње и Руденице, читаве фасаде су биле малтерисане танким и финим слојем малтера, преко којег су мајстори изводили цртеж угребивањем линија, а затим у свеж малтер полагали боју опеке. Сличан је случај са црквом Зе-



Сл. 13. Манастир Љубостиња. Осликани спољни горњи део олтарске апсиде
 Fig. 13. Abside de l'autel. Peinture. Le Monastère de Ljubostinja.

менског манастира из 1354. године²⁹³, сазиданог од сиге преко које је извршено малтерисање, учртавање линија и полагање боје²⁹⁴. На цркви манастира Љубостиња ишло се, у овоме поступку, и даље. На њеним фасадама не само да су на малтеру имитирани опека и камени тесаници, већ су у пољима слепих arkada или на површинама забатних зидова, у *al fresco* техници извођене розете (сл. 13). На архиволти изнад јужног улаза у нартекс манастира Велућа, по ширини лучне спојнице је изведен мотив фолклорног орнамента²⁹⁵. Ђ. Бошковић налази употребу бојене полихромије и на фасадама цркве Вељусе, и на кружном тамбуру Панагије Кубелитисе у Костуру, али на обема истовремено, и то у време када се ова техника већ увелико примењивала на моравским грађевинама²⁹⁶.

Осим на сакралним објектима, бојена имитација на зидовима је доживела ширу примену и на другим грађевинама из доба кнеза Лазара. Поред онога што се види на донжон кули раваничког утврђења или на остацима зидова, вероватно донжон куле града Сталаћа, није немогуће да се овакав начин украшавања фасада примењивао и на грађевинама профаног карактера. На жалост, њихови трагови нису сачувани.

Када је већ реч о начину зидања, не може се прећи, преко поступка својственог градитељима ове епохе који се примењивао при извлачењу широких малтерских спојница. То је посебан начин прецизног фуговања, односно затварања спојница једном врстом финијег и јачег малтера, али тако, да малтерска спојница испада од 0,3 до 0,5 cm изван површинске равни суседног тесаника или опеке²⁹⁷. Овакав начин не налази се на подручју византијског градитељства²⁹⁸. Истина, овако широке спојнице налазе се на споменицима подигнутим под утицајем метрополе, али редовно без избачених fuga упоље. То је XI век, време када се градитељи враћају старој византијској техници зидања са алтернирањем неколико редова опеке са неколико редова тесаника. Fуге у хоризонталним редовима постају широке као и саме опеке. Има случајева да се сваки други ред опеке повлачи дубље у зидну масу и скрива испод лажне широке fuga²⁹⁹. Истовремено, у византијском градитељству јавља се нов начин полихромисања фасада, са враћањем на далеке узор римске и рановизантијске архитектуре³⁰⁰, употребом либажних редова опеке и камена. Кроз XI и XII век на фасадама се ређа опека насатично утапана у масу малтера са извођењем на цикцак; овај поступак раније је био познат као *opus spicatum*. У циљу постизања декоративног ефекта, опеке су исто тако рађене на површинама зидова као ромбоиди или троуглови, а овај поступак назван је *opus reticulatum*. Поред тога, јављају се меандер или, у почетку ређе, по нека розета са извођењем у опеци. Иначе архиволте се раде по узору на стару традицију у опеци или у опеци заједно са употребом камених тесаника. Овакав начин зидања достиже најзрелије форме у XIV веку, када тежња за декоративношћу и полихромним ефектима доживљава највећи успон.

Рашчлањавање фасада је извођено по вертикалној и хоризонталној подели. За хоризонталну поделу градитељ је на цркви манастира Раваница употребио два кордонска венца, који се водоравно континуирано пружају око грађевине и деле фасаде на три зоне. За наглашавање вертикале се служило плитким пиластрима распоређеним према угаоним травејима и прислоњеним колонетама на апсидама (Т. VIII, XIII—XVIII).

Кордонски венци логично и конструктивно оправдано леже испод прозора, тако да нису прекидани отворима. Њихова улога је пре свега конструктивног карактера. Они се провлаче кроз пуну дебљину зидова и врше функцију серклажа ради равномерног слегања, а у исто време и ради хоризонталног повезивања зидова. Међутим, поред њихове кон-

РАШЧЛАЊЕНОСТ
ФАСАДА

структивне улоге, градитељ је са пуно умешности успео да на фасадама изрази и декоративни карактер.

Примена кордонских венаца на средњовековним грађевинама је већ одавно познато. Они потичу са хришћанског оријента, а нарочито са споменика у Сирији, између IV и VI века. На цариградским споменицима јављају се у XI и XII, а нарочито крајем XIII и почетком XIV века, док их истовремено има и у грчким провинцијама. У византијској архитектури се поред камених јављају и тестерасти венци, који су грчки проналазак³⁰¹. Пре него што су почели да се употребљавају у Поморављу, коришћени су на црквама Мирелион (Будрум џамија), Теотокс (Казанџилар џамија)³⁰², и крајем XIII и почетком XIV века на ексонартексу цркве Светог Тодора (Килисе џамија), на северној цркви Панакрантоса (Фенери-Иса џамија) и на јужној цркви Панакариснос (Фетије џамија). На цркви Мербака у Арголиди употребљавају се и камени и тестерасти кардонски венац. Употребили су га и градитељи цркве Като Панагија у Арти. На Светој гори, Милутинови градитељи га постављају на цркви манастира Хиландара, а касније их има и на ексонартексу.

Поред већ познатих утицаја на македонске и косовскометохијске споменике, са византијских подручја се преноси и овај елеменат другостепене пластике. Сем на Марковом манастиру³⁰³ и цркви Јоакима и Ане на којима их је приметно М. Васић³⁰⁴, налазе се и на цркви Свети Никола у комплексу манастира Свети арханђели код Призрена. Део таквог венца, сачуваног на зиду јужне фасаде, приметио је Ђ. Бошковић, упозоравајући да ће се нешто доцније наћи и на моравским грађевинама³⁰⁵. Веома је карактеристично да профил венца са раваничке цркве потпуно одговара овоме. Сем тога, има сличности и у профилацији горњих, завршних соклених венаца. Сличан профил са плочом и торусом видео се раније на конзолама које носе ребра или на абакусима капитела у наосу и нартексу цркве манастира Дечани³⁰⁶, а одговарајући профил сокла на откопаним рушевинама цркве Свети Никола на Новом брду, подигнуте вероватно у Душаново време³⁰⁷.

Насупрот хоризонталној подели фасада која је уследила углавном из конструктивних разлога, пратомајстор Раванице је под утицајем савременог укуса свога времена, успео да оствари стару српску тежњу за моделовањем грађевине у висину. Тиме се одликује не само архитектура моравског периода, већ и архитектура великог византијског наслеђа. Под околностима насталим после Латинског војводства у Цариграду, у ситним феудалним јединицама грчких провинција почела се развијати архитектура мањих грађевина са доста израженим моделисањем екстеријера и живљом декоративношћу. Грађевине иду у висину на штету унутрашњег простора, кубета добијају изражено, високо постоље и преко издужених тамбура пењу калоту још више. Ова тежња је очигледно проистекла из одређених услова на малим, релативно сиромашнијим подручјима ситнијих феудалаца, који нису били економски снажни да би градили велике и монументалне грађевине. Овај недостатак је очигледно надокнађен спољним полихромним ефектима. Под оваквим условима временом је формиран и одговарајући укус ове епохе.

У српској архитектури XIII века тежња ка пирамидалном моделисању грађевина се јавља почев од цркве манастира Жича, али под укрштеним утицајима еволуције конструктивних елемената и донекле ближег контакта са Западом преко нашег Приморја. На разједињеним подручјима српских земаља после Душанове смрти, архитектура се развијала под околностима сличним условима у византијским провинцијама. Међутим, боље и повољније прилике од оних на јужнијим територијама Балканског полуострва, условиле су развој архитектонеког стваралаштва у земљи кнеза Лазара и његових наследника. Искусни градитељи су добро познавали велика остварења својих претходника у XIV столећу на српском тлу и њихових савременика у суседству.

Поседујући градитељско искуство и савремени укус, они обрађају нарочиту пажњу на то, да модел грађевине делује спољном силуетом, то јест да буде споменички моделисан и декоративно обликован. За постизање оваквог ефекта служили су се, као основним елементима, прислоњеним колонетама дуж сучељавајућих страна на апсидама и плитким пиластрима на зидовима угаоних травеја. Већ изнад главног кровног венца, овај циљ се постизао са главном куполом која доминира, каткад праћена, у одмереном и складном ритму, са четири мање куполе.

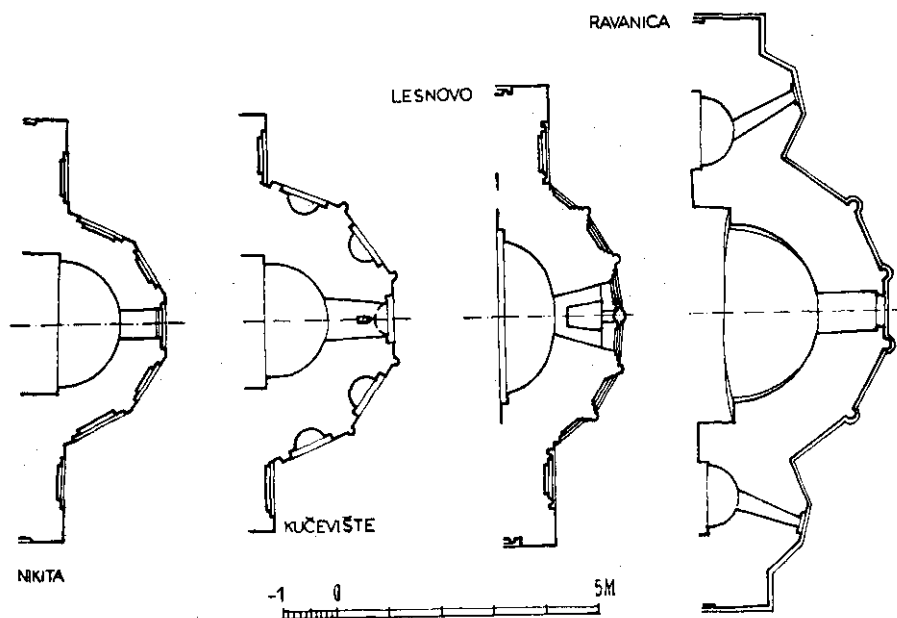
У Византији од Јустинијановог доба па све до XI и XII века, апсиде су готово редовно споља тространо завршаване. Од овог времена се јављају као петостране, а каткада и као седмостране, а све више се обраћа пажња на декоративну изражајност. Најраније украшене апсиде су на сиријским споменицима, на Калб Лузеху или Калат Семану, са колонетима, оне се провлаче кроз два спрата и горе повезују хоризонталним кровним венцем или аркадама³⁰⁸. Са сиријског подручја се овај архитектонски мотив преноси у суседна подручја Јерменије и Византије.

Колонете на фасадама јерменођурђијанских цркава су решавање на специфичан начин који не одговара моравским облицима. Тамо су њима фасаде оживљене без икакве везе са унутрашњом конструкцијом. Било је случајева да је употребљена само по једна, а често се сусрећу и по две или више колонета у снопу. Сем тога, колонете нису везане искључиво за апсидијалне делове грађевина; често су распоређене дужином целих фасада. Овакав мотив на фасадама види се на катедрали у Ани са по једном приљубљеном колонетом, на цркви у Мармашену, са по две, а на Санинском манастиру са по три колонете у снопу³⁰⁹. На развијеним триконхалним облицима запажају се на катедрали у Талину по две заједно, а на Кутаису и по три у снопу³¹⁰. Још старија од ових двеју грађевина, двински катедрални сабор, према тачним снимцима Арутюнян-а³¹¹ није имао никаквих колонета везаних за фасаде.

Овакав начин оживљавања фасада са сиријског подручја прихватају и византиске грађевине у Цариграду и Солуну, али га третирају на свој особити начин, са нишама. Такав мотив се нарочито примећује на црквама подизаним у доба Комнена и Палеолога, као што су Свети Тодор, Пантеопте, јужна црква Пантократора и Богородица Памакаристос или на Баронтохиону у Мистри с почетка XIV века³¹². Средином XI века виде се на Теотокосу (Казанцилар цамија) у Солуну решене иа два спрата³¹³, са усавршенијим издуженим обликом касније, на апсидама Светих апостола у истом граду³¹⁴. Слично Теотокосу, налазе се у Охриду на Светој Софији, а из истога времена и на Светој Софији у Кијеву³¹⁵.

Са византијског и грчког подручја овај мотив се преноси у Македонију, а одатле касније у Србију. На Марковом манастиру, коме претходи Паригоритиса у Арти, употребљавају се нише на апсидама у две зоне³¹⁶. Као на Светим апостолима у Солуну, на којима су обе зоне повезане у издужена поља, решене су и апсиде на цркви Свети Никита и на Љуботену у Скопској црној гори. Свети Никита, Света Богородица у Кучевишту и црква у Леснову, приближавају се и временски и по облицима моравским решењима. На Светој Богородици, а нарочито на Леснову, већ су формиране полукружие прислоњене колонете које се при врху, испод кровног венца, повезују преко примитивних капитела лучним аркадама (сл. 14).

Сем прислоњених колонета на апсидама, вертикалну поделу фасада су потенцирали и пиластри распоређени на осталим површинама спољних зидова који су двојако решавани на моравским грађевинама. На манастирским црквама развијеног триконхалног типа, (црква манастира Раваница, хиландарски ексонартекс, касније цркве Љубостиње, Манасије Сисојевца, Неупаре, Руденице и Враћевшнице), пиластри су плитког правоугаоног профила³¹⁷. Разуђенији пиластри са прислоњеном колонетом и степенастим засецима, употребљени најпре



Сл. 14. Еволуција колонета на апсидама

Fig. 14. Evolution des colomnettes aux absides.

на раваничком нартексу а затим на сажетим облицима моравских цркава, налазе се на цркви Лазарице, Велућа, Милентије и Каленића. Овај оригинални изум Лазаревих протомајстора није на другим местима овако решаван. Ближе аналогije пружају западни пиластри на цркви Марковог манастира, угаони пиластри цркве Свети арханђели у Штипу (сл. 15) и донекле недавно откривени остаци на рушевинама цркве Свети Никола на Новом брду³¹⁸.

Једноставнији пиластри, без профилације, на поменутим моравским грађевинама имају своје далеко порекло у грчкој, македонској и косовскометохијској школи. Њихово место на фасадама одговара појединим унутрашњим травејима и на тај начин маркирају унутрашњи склоп грађевине. Рашчлањеност фасада пиластрима овакве једноставне профилације је веома изражена на многим споменицима у Македонији, на Светом Никити и Љуботену, затим на Светим арханђелима у Штипу, Лесновском и Марковом манастиру, Матејчи и другима. Што се тиче Милутинових грађевина, то исто се види на цркви Хиландара, Богородице Љевишке и на Грачаници.

ПОРЕКЛО ПОЛИХРОМИЈЕ ФАСАДА

Поред декоративне камене пластике, протомајстори моравских грађевина су украшавали фасаде својих цркава познатим украсним елементима из раније епохе. За ту сврху су употребљавали цевасте крстолике, односно цветлике четворолисне облике од теракоте. Као друге украсне елементе користили су нарочите опеке кубичног или паралелопипедног облика, које су уграђиване по систему шаховских поља уоквирених архиволтама. Остали, разноразни керамопластични елементи, примењивани у декору фасада старијих црквених грађевина, нису нашли места на моравским споменицима³¹⁹. Међутим, са крстоликим цевчицама које су широко примењиване у Поморављу било је сасвим друкчије. Испитујући њихово порекло G. Millet их најпре налази на почетку XIV века на црквама у околини Скопља, на Светом Ђорђу у Старом Нагоричану и, наводно, у време кнеза Лазара, на Светим арханђелима у Кучевишту. Мије се пита: »Ces poteries sont-elles donc venues de Serbie ?«

На грчком подручју, на коме је керамопластична декорација већ увелико освојила фасаде цркава, примена крстоликих облика налази се први пут на црквама Мистре тек на почетку XV века, и то на Перивлепти и њеној трпезарији, на портицима Пантанасе, затим на цркви Свети Харалампије у Каламати и на Кириотиси у Верији³²⁰. Има их и у Арти на цркви Панагија Паригоритиса, у нишама са источне стране и у тимпанима бифора. Међутим овај декоративни елеменат није на овим подручјима примењиван доследно на свима споменицима, као што је случај и на споменицима македонске или косовскометохијске области.

На споменицима македонске школе крстолики облик керамопластичног украса налази се најраније на Светом Николи у Марковој Вароши код Прилепа, с краја XIII века³²¹. У Марковој Вароши налази се и на Светом Димитрију и Светом Петру, а у Кучевишту, у декору Светих арханђела.

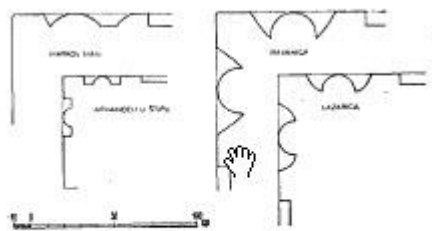
На косовскометохијским споменицима четворолисни елементи се чешће употребљавају. После Богородице Љевишке, налазе се на фасадама Светог Ђорђа у Старом Нагоричану (сл. 16), затим на цркви Свети Спас у Призрену и у близини Призрена на Светом Ђорђу, у селу Речани. Занимљиво је да прва Милутинова грађевина манастир Хиландар, нема никаквих керамопластичних украса, као ни друге светогорске цркве. Ови елементи нису никада успели да продру из грчких провинција на Атос. Тамо се грађевине одликују мирним и строгим фасадама, највише захваљујући конзервативној атонској традицији. Ови облици од теракоте нису прихваћени ни на споменицима у Цариграду.

По свему судећи, ови керамопластични елементи су поникли у Македонији. Вешти и инвентивни мајстори богате и плодне Пелагоније су, при украшавању фасада својих цркава, имали сличне примере рађене по источњачким, арабљанским узорима, на суседним грчким споменицима³²². Можда овај изум македонских градитеља настаје истовремено или једва нешто касније него у поменутих грчким провинцијама. Касније се јавља у Бугарској, у Месемврији, углавном у другој половини XIV и у XV веку, на Светим арханђелима, Светом Димитрију у Трнову, Цркви четрдесет мученика у Трнову, Светом Ивану Алитургетосу или Пантократору у Месемврији³²³. На овим грађевинама су, за разлику од наших, употребљаване две врете цевчица. Једне су са главицама крстоликог облика, а друге су облика тањирастих глеђосаних дискова. И једни и други су нешто издуженијих вратова од наших примерака.

Ови елементи су доцније пренети на румунске споменике највероватније са нашег подручја. На цркви Козије су употребљавани облици крстоликих цевчица, а на Котмени облици дискова³²⁴. Још касније, после освајања Цариграда, турски неимари овим елементима полихромишу зидове својих грађевина. Данас се могу видети на низу турбета у Цариграду и Бруси.

На цркви манастира Раваница крстолике цевчице су употребљаване као и на споменицима претходне епохе, али с том разликом, што

су у новом стилу грађења добиле своје одређено место на фасадама. На грађевинама у Поморављу, оне се у већој мери и редовно употребљавају кроз целу епоху грађења. Изузетак су цркве подигнуте без опеке, у материјалу од камена³²⁵. Ређи је случај да се ови елементи приликом зидања уграђују да би попунили неку ширу спојницу између опека и тесаника, као што се може уочити на западној или источној

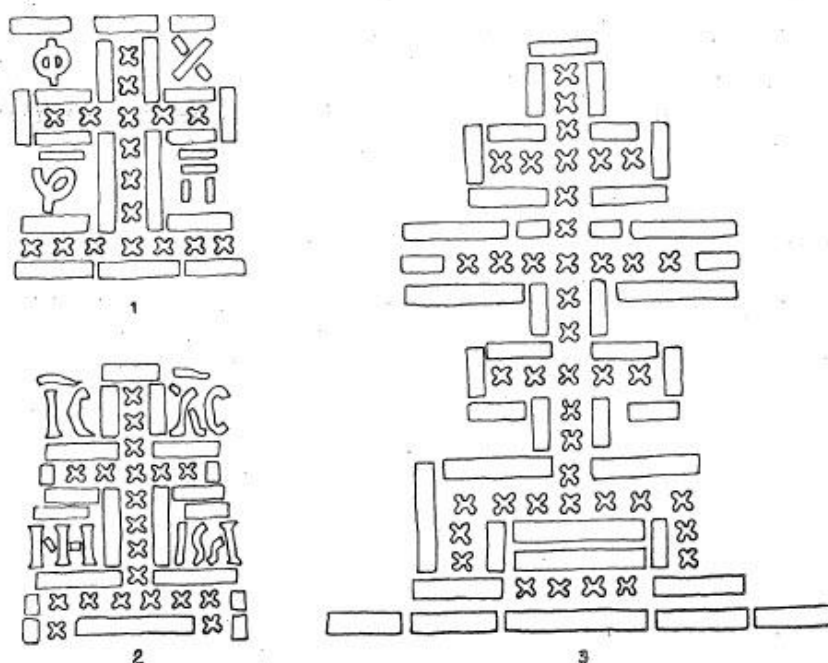


Сл. 15. Угаоне колонете
Fig. 15. Colonnets angulaires.

фасади Раванице. Осим уобичајеног места око архиволти, на цркви Раванице изузетно, се налази декоративно обрађен трокраки крст у пољима слепих arkada на северној певници (сл. 16). На другим моравским грађевинама насталим после Раванице употребљен је једино на апсидама цркве у Смедереву³²⁶. Овакав мотив у декорацији фасада ретко се може наћи на старијим споменицима, а са македонског тла прелази на косовскометохијско. Сасвим једноставне и архаичне форме виде се најпре на бочним странама западних ниша Светог Николе у Марковој Вароши³²⁷, затим у тимпану источне трифоре Богородице Љевишке, као и у тимпану западне бифоре и на западном забату Светог Ђорђа у Старом Нагоричану, да би, најзад, добиле развијен и зрео облик на цркви Раванице (сл. 16). У овим случајевима крстолике елементе уоквирују опеке тањег формата. У Поморављу се разликују две врсте цевастих елемената. Они могу бити цилиндрични, шупљи или на задњем крају затворени. Сем тога, има их са украсним главицама примитивно обрађеним притиском прстију, или финије и чистије израде, који нису стезани руком него нарочитим маказама или кљештима. Поред тога они варирају по дужини; има их са дужим и краћим вратовима који могу да буду веома сужени, облика чашнице са стопом. На низу проверених случајева, још пре уграђивања, њихове главице су полихромисане црвеном бојом³²⁸.

Друга врста елемената коришћена за полихромију раваничких фасада, је кубичних или паралелопипедних облика од печене глине, који су први пут у овом архитектонском стилу добили одређено место у тимпанима лучних забата, на постољима малих кубета или у пољима уоквиреним архиволтама. И ови полихромни елементи имају своје даље порекло у грчким провинцијским школама и још ближе, на македонским грађевинама из средине XIV века. На фасадама старијих грађевина њихова примена није доследно спровођена са одређеним распоредом, као на фасадама моравских цркава. Они се, истина, појављују на истим местима као и на грађевинама Поморавља, али остају мање запажени и губе се у богатим и разноврсним облицима украса поред њих. Њихово порекло G. Millet налази у Арти³²⁹, али као импорт северних грчких провинција. Има их на малим тробродним базиликама у Костуру³³⁰, где су примењени на врло рустичан, једноставан и прост начин. Најстарији облици су од целе опеке која је пљоштимице везивана за језгро зида. То су још архаичне форме које ће се касније развити у финије кубичне елементе мањег и складнијег формата на Светом Василију у Арти³³¹. У Охриду су декор фасада крајем XIII века (1295) на Светој Богородици Перивлепти или на западној фасади ексонортекса Свете Софије. Они налазе примену и на фасадама многих других македонских цркава све док се нису појавили на моравским грађевинама. Косовскометохијска група споменика овај декоративни облик није усвојила. У питомој равници Пелагоније, готово да ниједна грађевина није без њега. Има га на Светом Николи у Марковој Вароши, уграђеног у шах пољима, у којима се смењују опека и њој одговарајући кубични облици сиге, на Светом Димитрију код Белеса, на олтарској апсиди цркве манастира Љуботена, на Светим арханђелима у Штипу, у тимпанима Светих арханђела у Леснову, у горњим нишама олтарске апсиде Марковог манастира, на Светом Николи и Андреашу на Трески, Светој Богородици у Кучевишту итд. Овако честа, мада без неког одређеног система, примењена декорација на македонским грађевинама, наговештава појаву на моравским фасадама, на којима је овај мотив на свакој цркви добио своје одређено место³³².

Керамопластична декорација ових разноврсних облика је поникла у грчкој и македонској провинцијалној архитектури. По свој прилици, поједини елементи су се паралелно појављивали и у једној и у другој, или су се неки од њих јавили најпре на једном, а убрзо и на другом подручју. Овај тесни непосредни контакт између Македоније



Сл. 16. Четворолибни елементи од теракоте; 1. на Св. Ђорђу у Старом Нагоричину, 2. на Богородици Љевишкој и 3. на северној фасади Раванице

Fig. 16. Eléments quadrilobes en terre cuite: 1. St. Georges à Vieux Nagoritchino. 2. Bogorodica Ljeviška. 3. Façade côte nord de Ravanica.

и Грчке уследио је после успостављања дворских родбинских веза нарочито за време краља Милутина и Андроника Палеолога, а учвршћен је и каснијом територијално политичком доминацијом над овим двама областима.

Из Тесалије, затим из центара као што су били Арта, Костур и Охрид, керамопластична декорација се преносила на ближа и даља архитектонска подручја. Изузетно у Цариград, као ни на Атос, ова жива и богата полихромна декорација није могла да продре. Керамопластични елементи од печене земље могу се наслутити, мада су веома оштећени, само око архиволти приземних лукова северне фасаде Текфур сераја, са почетка XIV века³³³. И у шпицевима између архиволти прозора у врло живописној испуни, налазе се, поред других декоративних комбинација, и опеке ређане по систему шах поља.

Још даље од подручја балканских земаља, поједини декоративни елементи су нашли места у западној романској архитектури. Јужни делови Италије који су дуго остали под непосредном византијском доманијацијом, послужили су као погодно тло за преношење утицаја дубље према Западу. Поред осталих полихромних елемената³³⁴ византијског порекла, примећују се на сличан начин употребљена шах поља од двобојног материјала, на фасадама романских грађевина у јужној Италији³³⁵. Њима су украшаване фасаде цркве Свети Петар и Павле јужно од Месине на Сицилији, кубета поткуполне цркве Католика у Стилиу, затим кубе катедрале Свети Михаило у близини Напуља из 1153, и нешто северније, у Тоскани, у оквирима западних архиволти и изнад њих, на цркви Свети Вартоломеј у Пистоји, из 1159. године³³⁶.

Овај мотив је нашао начина да продре и на француско романско тло, можда преко Иберијског полуострва. Најчешће се налази на црквама јужног француског подручја, а и понегде у горњем току Лаоре.

Богатство и разноврсност елемената полихромне декорације, поникле на тлу византијских провинција³³⁷, главне су одлике грчких и македонских грађевина, које су у овом погледу међусобно веома сличне. Милутинови протомајстори на Косову и Метохији већ су извршили избор ових декоративних елемената по личном нахођењу. За своје грађевине, то исто су урадили и Лазареви градитељи, али са више умешности и изванредно префињеним укусом. Они за сваки изабрани керамопластични елеменат налазе одређено место на грађевини и покривају њиме делове фасада и лучних забата по логичном распореду, смирујући тако донекле живу полихромију. Градитељи моравских цркава су керамопластику претходних епоха свели на минимум односно ставили у други план дајући више места декоративној каменој пластици.

IV. НАРТЕКС

Нартекс је саставни део црквене грађевине оформљен као засебан простор, настао из функционалних разлога. На плану основе у којој се појављује, обично се налази са западне стране и у већини случајева захвата одговарајућу ширину западних делова наоса. Нартекс води порекло од најстаријих ранохришћанских грађевина, а настао је сажимањем источних портика атријума који су служили за катихумене³³⁸. »Narthex est locus in ecclesia, quidquid alii dicant, qui extra ecclesiam

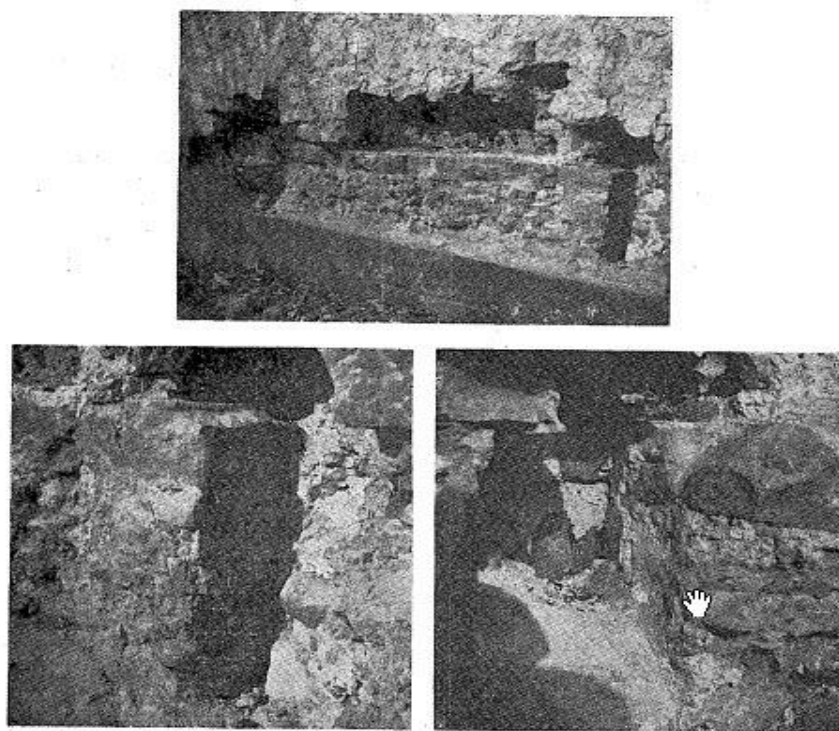
ponut«³³⁹. Назив $\theta\acute{\alpha}\rho\alpha\eta\acute{\epsilon}\varsigma$ или $\acute{\epsilon}\xi\omega\nu\acute{\alpha}\rho\theta\eta\acute{\epsilon}\varsigma$ је грчког порекла, настао честом применом у архитектури црквених грађевина. У српскословенском средњовековном језику грчка реч нате́кс ређе је употребљавана. Уместо ње чешће се сусрећемо са речју папрѣть³⁴¹, прапрата³⁴² или припрать.³⁴³

К. Лиречек је тражио њено порекло у грчкој речи $\pi\epsilon\rho\iota\beta\alpha\tau\omicron\varsigma$ или $\pi\epsilon\rho\iota\beta\alpha\varsigma\tau\omicron$. Међутим, најправилније би било тражити порекло ове речи у латинскоме изразу *par's apertum* (што значи део отвореног у смислу слободног или приступачног простора), највероватније насталом у рановизантијском званичном латинско грчком језику. Изгледа веома могуће да је у српскословенској говорној, па и писаној рецензији, сажимањем ових двеју речи дошло до израза *pa(rs) (a)pertum*, из кога је проистекла реч паперта, препрата³⁴⁴ или припрата. Међутим, ови простори на Атосу, подређени специјалном богослужбеном ритуалу затворене, самосталне монашке републике, носили су назив $\lambda\iota\tau\eta$ ³⁴⁶. Они су били намењени обредима карактеристичним за типике атонских манастира. G. Millet одваја обичан византијски нартекс од оних на Светој гори и тврди да су „лити“ у XIV веку Срби пренели с истока на Атос³⁴⁷. Овим истим именом је назван и пространи нартекс уз цркву Неа Мони на Хиосу из средине XI века, која одговара времену постанка светогорских манастирских цркава³⁴⁸.

Положај нартекса уз грађевину и концепција његовог решења су веома различити. И поред тога што су диспонирани на западном делу грађевине, они нису подједнако решавани на разним средњовековним подручјима. Нартекси ранохришћанске епохе су отворени, са ретардираним облицима делова атријума. Већ од VI века ови простори се затварају, а компартименти у којима су били смештени ђаконикон и протезис, добијају ново место на бочним странама олтарског светилишта. На сиријском подручју, нартекс је формиран на веома старим традицијама Истока. Он налази место између двеју бочних кула, као отворени портик на улазу у грађевину³⁴⁹. На јерменском подручју ретко је употребљаван, а на подручју Абказије, нартекс уз цркву је резултат византијских утицаја³⁵⁰. На египатском подручју, у архитектури Копта, никада није добио одређено место и облик, највероватније због тога што литургијски прописи овог ралативно изолованог подручја, нису захтевали аменажирање оваквих простора уз црквене грађевине. Тек на грађевинама нубијског подручја, нартекс је добио место са западне стране, између приземних капела из којих се пело на трибине. На западу, романске грађевине имају отворена „придворја“ која захватају мањи простор испред цркве и почивају на ступцима или стубовима. Овакав отворени трем се на словенским подручјима звао „клубучина“, данас се назива „подпријемак“⁵¹.

Намена и функција нартекса су веома различите, па и многоструке у зависности од околности и подручја на којима су настајали. Њихова намена је зависила првенствено од литургијских прописа утврђених у типцима појединих манастира³⁵². Ови простори су имали своју намену од прве њихове употребе на ранохришћанским грађевинама. Током времена њихова намена је бивала све разноврснија, а под

ПОРЕКЛО, НАМЕНА И
ФУНКЦИЈА



Сл. 17. Остаци старог нартекса уклопљени у јужне зидове Стефановог нартекса
Fig. 17. Ancien narthex incorporé dans les murs sud du narthex d'Etienne. Vestiges.

утицајем нових богослужбених прописа који су се односили на ове просторе, нартекси су мењали и облик. Међутим, сем обредних функција које су утицале на диспозицију основе, а и на распоред инвентара и иконографски распоред живописа, на спољно архитектонско обликовање нартекса несумњиво је најјаче утицала локална традиција или утицаји са суседних подручја.

Др Вл. Петковић, G. Millet, М. Васић и Др Л. Мирковић³⁵³ су објавили доста корисног и проученог материјала о намени нартекса и ексонартекса. Ђ. Бошковић је ово питање у својој студији разматрао са гледишта архитектонских проблема са анализом наших средњовековних споменика³⁵⁴. На изворним чињеницама које су изазвале општу потребу грађења ових делова грађевине нећемо се задржавати, нити понављати оно до чега су дошли претходници, али ћемо покушати да их искористимо за објашњење неких архитектонских облика насталих под њиховим утицајима.

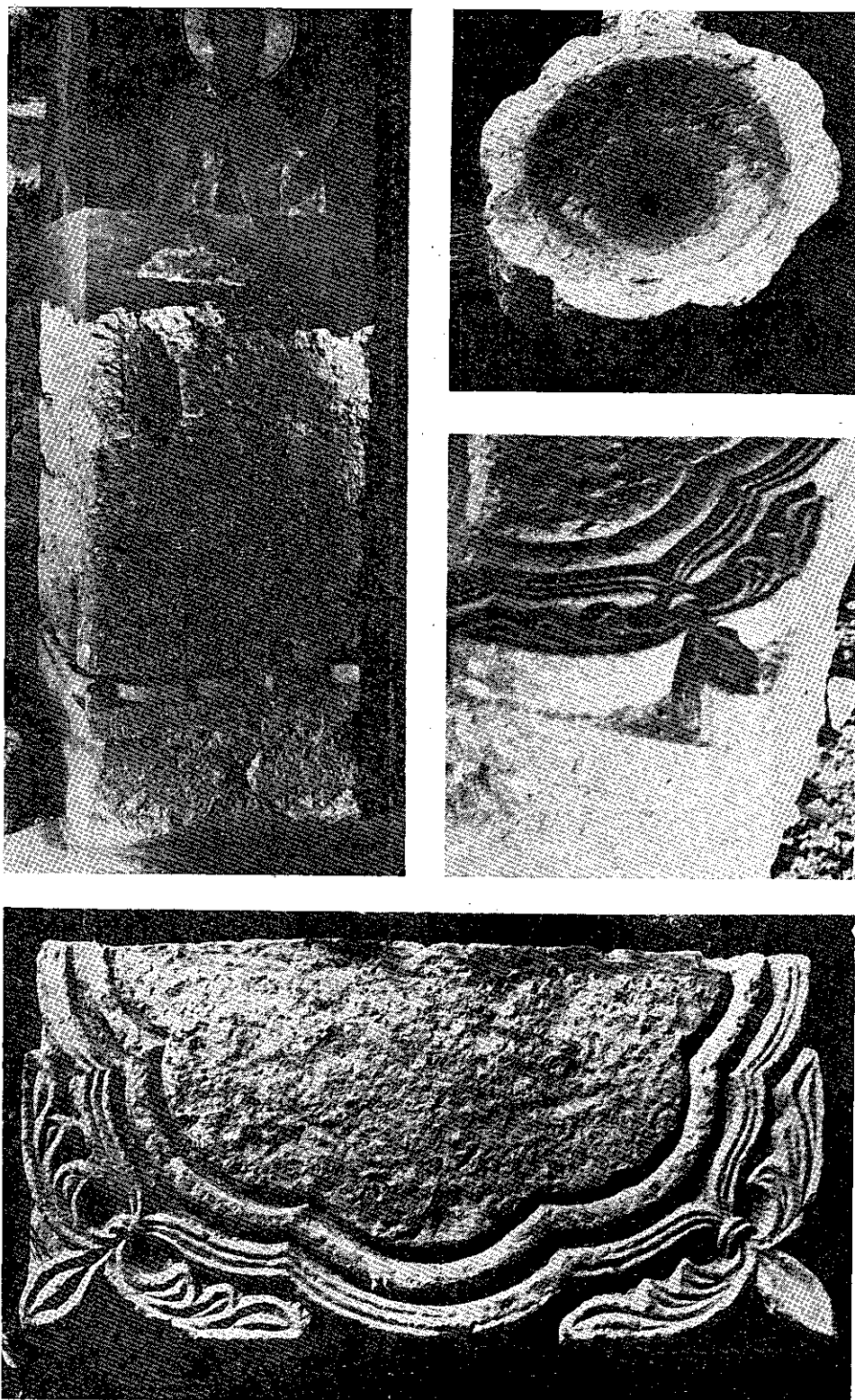
Још од времена раног хришћанства црквена хијерархија почиње да користи западни, релативно мањи простор, за оглашене, у коме су недостојни и ненаоружани хришћанском идеологијом, припремани на покорност. Због тога у овом делу цркве површине зидова обилују првенствено живописаним сценама страшног суда. За разлику од византијске цркве чији компликовани богослужбени обреди искључиво службеног карактера овакве сцене представљају на унутрашњим зидовима нартекса, романске грађевине страшни суд илуструју скулпторалном сценом на самом улазу у храм, најчешће у тимпану и на довратницима портала. Разлике у постављању ове сцене биле су оправдане. Најважнију улогу играо је избор положаја који ће појачавати ефекат.

Диспозиција нарочито манастирских цркава на Атосу, и поред доминатног места у манастирским комплексима, редовно је стешњена дограђивањем западних простора или монашких ћелија и манастирских конака. При грађењу цркава на византијском подручју се водило мало рачуна о естетском изгледу западне фасаде, јер се она ретко када могла сагледати због загушеног и тесног простора. Насупрот томе, црква на Западу је готово увек била главни део урбанистичке целине. Западна фасада је у већини случајева сачињавала најважнији обликовани елемент затворене урбанистичке композиције јавног трга, па је обилавала богатом архитектонском и скулпторалном обрадом којом се постигао јачи ефекат.

Међу најважнијим чиниоцима, који су утицали на формирање нартекса и ексонартекса, били су типичи манастирских цркава. То су писана богослужбена правила, односно прописи са планом и распоредом компликованих литургијских церемонија које су одржаване у одређено време и по одређеном обреду. Типике су устројавали ктитори за задужбине које су подизали, а све су то у основи, прерађени преводи Јерусалимског и Студијског типика³⁵⁵. Разумљиво је да су се у току средњег века текстови мењали односно прилагођавали богослужбеним програмима како на ширим црквеним подручјима тако и међу појединим манастирским комплексима. Тиме се може тумачити разноврсност функција нартекса, што је нарочито дошло до изражаја у Петковићевој анализи Студеничког, Хиландарског и Никодимовог типика³⁵⁶, у којима се запажа да су обреди у нартексима српских цркава били различити.

Сем у писаним изворима, о намени и функцији црквених нартекса сведоче и живописи на њиховим зидовима. Тако се у нартексу Свете Софије у Охриду налази на представе женских светачких фигура³⁵⁷. По свему судећи овакав иконографски распоред наговештава да су, не само нартекс Свете Софије, него и други, служили као анекси за жене³⁵⁸. У току XIII века, сахрањивање ктитора већине манастирских цркава је вршено у наосу, али увек према западној страни у простору западног травеја, уколико нису за ту сврху већ постојале бочне капеле. Крајем XIII и у XIV веку капеле нестају, а обред сахрањивања преноси се на простор нартекса. Сцене које илуструју намену бочних капела, као функционалне просторе за сахрањивање, налазе се у обема бочним капелама манастира Жича³⁵⁹ у јужној капели манастира Градац на фрагментованом остатку фреске северног зида која показује сцену translације реликвија³⁶⁰. Такву намену су вероватно имале и бочне капеле Радослављеве припрате у Студеници затим у Милешеву, северна капела у Морачи, бочне капеле у Сопотанима, Давидовици³⁶¹ и Бањској³⁶². Међутим, да су и нартекси служили за сахрањивање, подсећа и пример Сопотана, у чијем је нартексу на западном зиду сцена „Јаков на одру“, а на северном „Смрт краљице Ане Дандоло“³⁶³. О оријентацији саркофага у црквама, пружају низ примера у Пећкој патријаршији. Већина заузима положај у западним травејима или у простору старог нартекса св. Апостола.

Поред низа обредних радњи које су се обављале у нартексима, занимљива је она о којој говори В. Петковић у вези са обредом крштења и освећивања воде на Богојављење. Аутор наводи да је крштавање првобитно обављано изван цркве, али је касније овај обред пренет у ексонартексе³⁶⁴. За овај податак постоје и материјални докази иако су у већини случајева оригиналне крстионице или базени за воду, лаке и fine обраде у камену, нестали из цркава. Поуздани трагови још и данас постоје у студеничком ексонартексу³⁶⁵. У спољњем, касније дограђеном нартексу манастира Грачанице, положај крстионице, иако нема сачуваних трагова, морао је бити у југоисточном делу овог простора, у непосредној близини композиције „Крштење Христово“³⁶⁶. Крстионица је добро очувана и у Даниловом ексонартексу у Пећкој патри-



Сл. 18. Остаци стопе и стабла првобитног нартекса

Fig. 18. Base et fût pilier du narthex originel. Vestige.

јаршији. Крстионица у Дечанима која данас служи за освећивање богојављенске воде, као и оне у ексонартексима Студенице и Грачанице, заузима положај у југоисточном делу нартекса³⁶⁷. Оригинална крстионица раваничког нартекса није сачувана, али њено постојање наговештава каснија, доста примитивно обрађена посуда од камена коју је оставио јеромонах Стефан. Исто тако, сачувани су и фрагментарни остаци делова крстионице у нартексу Светог Петра и Павла у Расу са потписом патријарха Арсенија IV.

Значајан је податак из Никодимовог типика, који је утицао на ближе повезивање наоса са нартексом. Ова тенденција очигледно подвлачи неопходност постојања нартекса код већих манастирских грађевина у Поморављу. По Никодиму, о Ускрсу су, на литиргији о вечерњем, после прочитаних Дела апостолских монаси излазили у нартекс и за собом затварали врата на наосу. „Јереј облачи у ђаконикону све своје одејаније и излази у нартекс са северне стране“³⁶⁸, управо на бочна северна врата на преградном зиду између наоса и нартекса. Отуда се на цркви манастира Раванице, као првом споменику ове групе, због каснијег дограђивања нартекса виде и накнадно пробијена северна врата. Оваква веза преко северног бочног улаза са наосом види се још и на Љубостињи и Манасији³⁶⁹, углавном на великим манастирским лаврама и задужбинским црквама. Код осталих сличних решења, као и код сажетих триконхоса, овај случај се не понавља. Много старији примери који показују тешњу повезаност између нартекса и наоса, налазе се на црквама јустинијановог периода византијске архитектуре у Цариграду. Међутим, ближе аналогije пружају без изузетка готово све манастирске цркве на Атосу, Лавра, Ватопед, Ивирон, Хиландар и остале. За разлику од наших, на овим грађевинама остављена су поред главног, два симетрична бочна улаза за везу између наоса и нартекса. Ова очигледна појава на светогорским, а затим и на моравским црквама, несумњиво упућује на далеки заједнички извор који је био општи и за једне и за друге, а то су утицаји типика хришћанског Истока, као што је Типик Саве Освећеног³⁷⁰, који је за српску цркву превео 1319. архиепископ Никодим³⁷¹.

Осим намене и функције нартекса, који су настали из искључиво утилитарних црквенолитургијских потреба, треба видети како су се ови делови развијали по хоризонталној и вертикалној подели у српској средњовековној архитектури. Осим Бошковићеве студије³⁷², о овоме у нашој научној литератури није било посебних ни исцрпних студија. Др М. Васић је покушао, приписујући важну улогу Никодимовом типуку, да 1319. годину одреди као годину у којој се уз наше црквене грађевине почињу да дограђују спољашњи нартекси³⁷³. Аутор је своје мишљење базирао на подацима из раније лознатих Савиних типика за Хиландар и Студеницу, на основу којих су панахиде умрлих одржаване у бочним капелама. Појавом нових прописа у Никодимовом типуку ови се обреди наводно преносе у спољашње нартексе³⁷⁴, што је и условило њихово дограђивање. Истраживачи овог проблема после Васића могли су да констатују да су цркве подизане са нартексом и ексонартексом или без њих и пре и после Никодимовог типика.

Већи број цркава у групи споменика рашке школе подигнут је заједно са нартексом који је одвојен од наоса пуним зидним платном. Волумен унутрашњег простора конципиран је као јединствена целина без подела на травеје. Сем тога, пада у очи да су спољашњи нартекси, односно ексонартекси углавном доцније дограђивани³⁷⁵.

Компликованија решења западних црквених простора наилазимо на грађевинама подизаним у првој половини XIV века. Ексонартекси овог времена се јављају као пространа решења која је требало на неки начин покрити. Зато се напушта стара концепција јединствених

простора рашких нартекса и прелази се на систем стубова и стубаца између којих се разапињала сводна конструкција. Појаву ових пространих ексонартекса покушао је да објасни др Влад Петковић. Он наводи да овакви простори припадају углавном већим манастирским црквама, које су имале службени карактер и у којима су биле сахрањиване мошти владара или каквих угледних личности³⁷⁶. Потребу за проширењем црквеног простора на византијским грађевинама Н. Мавродинов објашњава тиме што је порастао број монаха нарочито у време Палеолога³⁷⁷. Ако се осврнемо на случајеве у нашој средњовековној архитектури може се приметити да су ови простори, било да су истовремено грађени уз цркву или да су касније дограђивани, готово редовно задржавали ширину западних делова наоса, док је дубина простора ускдаћивана пропорционално ширини, односно била је зависна од саме концепције решења. Отуда је чешћи случај да су грађевине уписаног крста условљавале овакве широке и простране нартексе и ексонартексе. Насупрот томе, рашки тип грађевине сажетог крста, са релативно узаним прочељем западне фасаде, имао је нартекс чија је ширина обично одговарала ширини западног травеја.

Што се тиче споменика косовскометохијског и македонског културног наслеђа, у односу на претходну епоху одмах се примећује живост и разноврсност решења. Она су делимично условљена епохом и стилем грађења у XIV веку, када је контакт са савременим стремљењима и остварењима византијскогрчких провинција постао непосреднији. Међу македонским и косовскометохијским споменицима прве половине XIV века, ретке су грађевине са истовремено зиданим нартексом, одвојеним пуним зидом од наоса. Изузетке чине црква Милутиновог Хиландара, црква манастира Бања код Прибоја, Дечани и црква Свети Спас у Призрену³⁷⁸. Далеко је чешћи случај да је нартекс смештен у западним травејима наоса. На плану основе, овај део је архитектонски наглашен убацивањем још једног пара стубова или стубаца испод западног крака крста. Споља не ремети равнотежу маса (као код Грачанице, Љевишке, Нагоричана или Матейћа), а уколико је јаче наглашен, композицијски је изванредно повезан са деловима наоса (на пример, код Псаче или цркве Марковог манастира). Међутим, на овом богатом подручју наилази се и на грађевине са нешто доцније дограђеним нартексом, као што је црква Свети арханђели у Леснову³⁷⁹.

Слична је ситуација и са грчким грађевинама. У Мистри су неке цркве подизане без нартекса; низ малих грађевина на грчком подручју уопште га не прихвата³⁸⁰. Са нартексом увученим у западне травеје наоса саграђени су Свети Никола у Пољу и Катопанагија у Арти³⁸¹. Ни на Криту нартекс није одвојен простор већ је уклопљен у наос³⁸². G. Millet га не налази ни на подручју Анадолије, изузев стеновите области Тереме, у којој су нартекси клесани у стени као нека врста неправилних предворја. Нема их ни у јерменској области, али анекси ових грађевина, доцније дограђивани, конструисани су на специфичан начин и Millet их упоређује са „лити“, који су са Оријента пренети на Атос³⁸³.

У руској архитектури ретко се може наићи на прави нартекс³⁸⁴. У Влашкој и Молдавији нартекс је по пространству често одговарао самој цркви. Код цариградских цркава, уклапање нартекса у западне делове наоса су ређа решења и односе се, углавном, на старије облике грађевина³⁸⁵. Далеко је чешћи случај, искључиво у Цариграду, да је нартекс потпуно одвојен од наоса. Овакав облик је израстао из хеленистичке хришћанске традиције коју су цариградски мајстори искористили и интерпретирали на својим грађевинама³⁸⁶.

На црквама нашег средњовековног подручја наилази се и на друге варијанте. Често су уз грађевине са већ постојећим нартексом увученим у наос или одвојеним од њега, доцније дозиђивани и ексонартекси. Реч је о типовима ових дограђиваних претпростора, који немају никакве заједничке везе са старијим спољашњим нартексима подизаним

уз цркве рашке стилске групе споменика. Подизање ових пространих ексонартекса припада XIV веку, добу управе краља Стефана Уроша II Милутина. После хиландарског нартекса, подигнутог заједно са црквом 1303, Милутинов протомајстор Никола зида уз цркву Богородице Љевишке истовремено нартекс и ексонартекс. Сем тога, ексонартекс је решен са спратом и једном високом кулом звоником који се диже на главној осовини западне фасаде³⁸⁷. Ови западни анекси у плану Љевишке престављају новину у српском средњовековном градитељству. Истина поједини њихови елементи су се јављали и раније, али су овде први пут обједињени и дају целину новог типа грађевине. Захваљујући ексонартексу Љевишке појавили су се ексонартекси са кулама и на другим црквама, мада не на свима. Овај важан елемент, ексонартекс са кулом звоником, добиће углавном накнадно цркве са епископским столицама. Пада у очи да се после љевишког ексонартекса, ови простори редовно дограђују са једном кулом, да су типа отворених портика и да су тек касније затварани према спољашњости. О огромном утицају Љевишке на млађе споменике сведочи еволуција њених појединих облика чак и у формирању моравских цркава.

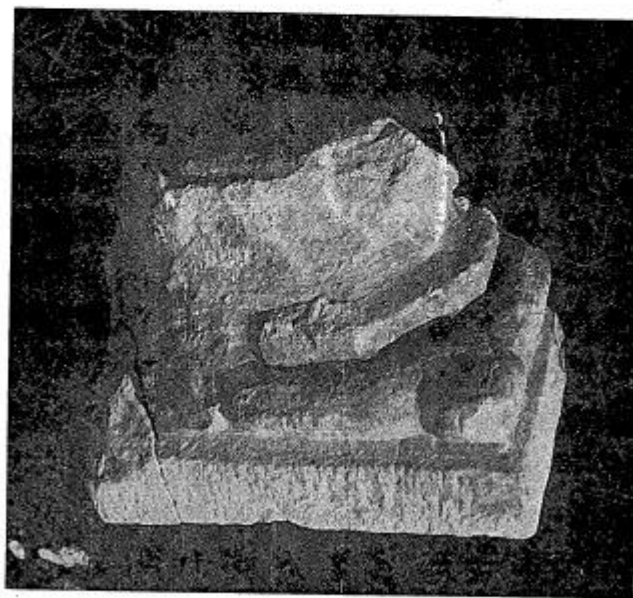
После призренске цркве, око 1313. или 1314, охридски епископ Григорије дограђује сличан двоспратни ексонартекс уз западну фасаду Свете Софије, али са два ниским кулама распоређеним на бочним странама. Конципиран као монументална, изванредно компонована и пропорционална грађевина, Григоријев ексонартекс представља ремек дело времена, па и епохе у којој је подигнут.

Следећи концепцију љевишког ексонартекса, саграђен је и ексонартекс уз цркву манастира Грачаница. Најпре је, до 1315. године³⁸⁸, на остацима једне старије грађевине сазидана црква са унутрашњим нартексом и простором за катихумене изнад њега. Живопис цркве је био завршен до 1321. године, када је у ал фреско техници исписана Милутинова повеља на западном зиду ђаконикона³⁸⁹. У погледу датирања ексонартекса, ствар стоји сасвим другчије. Др В. Петковић, без одређених доказа, наводи да је ексонартекс „дозидан врло брзо после довршења цркве“³⁹⁰. G. Millet и Ђ. Бошковић узимају као могућност да је саграђен за време епископа Симеона, 1383. године³⁹¹. Међутим, резултати истраживања која сам обавио на овом делу грађевине 1963, иду у прилог претпоставци да је раније дограђен. Према њима, датација грачаничког ексонартекса би се приближила Петковићевом везивању за непосредни завршетак радова на цркви, између 1321. и 1330. године³⁹².

Концепцију отвореног ексонартекса са кулом звоником извео је Данило око 1329. у Пећи, повезујући све три црквене грађевине изванредно монументалним простором³⁹³. У погледу решења основе, он је у попречној осовини интерполовао низ од седам стубаца и стубова и на тај начин добио два пута по шест квадратних травеја распоређених по ширини. На резаној каменој пластици осећа се зрелији и у већој мери рутиниран рад грачаничких клесара.

Овај тип отвореног ексонартекса је дозиђиван и уз грађевине старијег порекла, као што је случај са Сопоћанима и Жичом. Разлог дозиђивању свакако да лежи у новој намени ових грађевина, за епископска седишта. Испред сопоћанског спољнег нартекса се диже висока кула, звоник, која наговештава епископску столицу са потпуно истом диспозицијом као и код Жиче. Време подизања овог нартекса не може тачно да се одреди. Шире посматрано, то би могло да буде време Стефана Уроша III Дечанског, у сваком случају пре Стефана Душана. На остацима зидова и елегантних стубаца ексонартекса налазе се остаци сачуваног живописа из Душановог времена³⁹⁴. Заздани отвор на кули преко кога прелази овај живопис, управо наговештава да је дограђивање ексонартекса обављено пре Душана.

Овом типу припада и ексонартекс Жиче³⁹⁵. Др В. Петковић је био мишљења да је онај стари ексонартекс био подигнут у вези са једним,



Сл. 19. Делови архиволти двојних бочних аркада и стопе
стубова Лазаревог нартекса

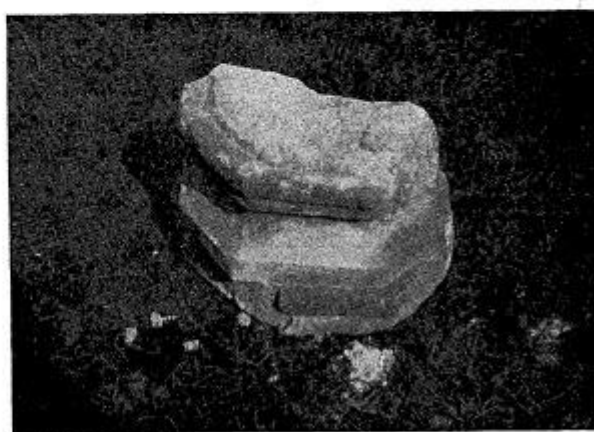
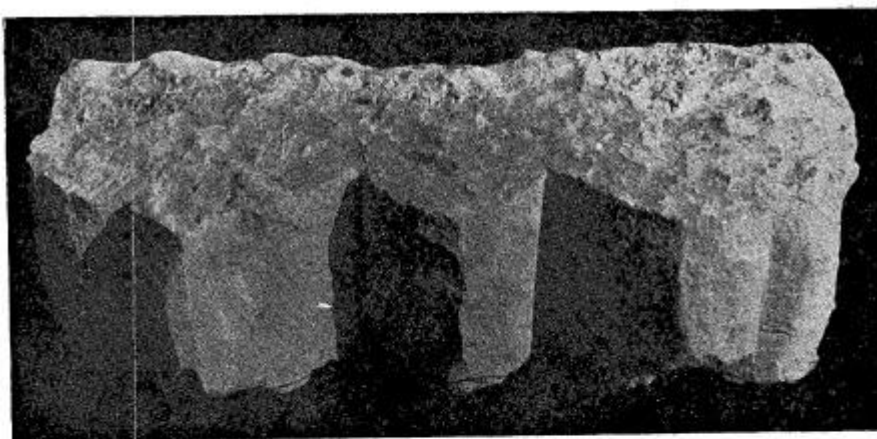
Fig. 19. Archivoltas des arcades latérales et soubassements
du narthex de Lazar. Fragments.

крупнијим савременим догађајем, који се одиграо у Жичи. Петковић сматра да је био саграђен за крунисање Првовенчаног или поводом преноса његових посмртних остатака у Жичу. Сем тога, аутор налази да је овако простран нартекс био неопходан за архиепископску цркву³⁹⁶. Ћ. Бошковић такође наводи да је ексонартекс ове цркве подигнут још за Савиног живота³⁹⁷ и побија мишљење М. Васића, који је био склон да подизање ексонартекса одреди у време после појаве Никодимовог типика, односно после 1319. године³⁹⁸. Чињеница је да је Жича имала врло рано ексонартекс, као што су га имали Студеница и Милешево али овај жички је највероватније био рано порушен приликом напада Дрмана и Куделина. После овог рушења, његови облици се нису могли довољно одређено идентификовати, нити реконструисати на основу оно мало пронађених темеља и сачуваних делова куле звоника³⁹⁹. Међутим, не треба прећи преко податка на који указује М. Васић⁴⁰⁰, на писање Даниловог биографа о томе да је дазиђивање куле извршено за време Данила II⁴⁰¹. Овај податак пружа могућност да се претпостави да је сем куле рађено и на ексонартексу. У то време овај део грађевине је могао да добије неке нове облике, утолико пре што жички, као

и сопоћански, одговара савременој концепцији пространих ексонартекса са кулом, подизаних у првој половини XIV века.

Проглашењем Прве српске архиепископије са седиштем у Жичи, црквена организација била је подељена на осам епископија⁴⁰². Већ крајем XIII и почетком XIV века, померањем државних граница на рачун освојених јужних територија, повећао се и број епископских седишта. Отуда није искључено да су се уз манастирске цркве, које су биле седишта ових високих црквених личности, дограђивали ови пространи ексонартекси са кулом која попут старе рашке традиције, обележава епископску столицу, што је својствено српском средњовековном поручју. Постоје поуздани подаци о томе да су седишта епископа била: Љевишка, Св. Софија у Охриду, Патријаршија, Грачаница, Жича и Бањска⁴⁰³. Архитектонски облици ових ексонартекса су за праћење порекла раваничког нартекса неопходни. Отворени спољни нартекси ових цркава представљали су важну карику у еволуцији облика који се јављају око средине, а нарочито у другој половини XIV века.

Порекло њихових облика ван наших територија, не треба далеко тражити; они се могу наћи на старијим грађевинама у Цариграду⁴⁰⁴, у Грчкој⁴⁰⁵, на Атосу⁴⁰⁶ и у Солуну⁴⁰⁷. Поред тога, било је и извесних утицаја светогорских „лити“. То су простори углавном накнадно догра-



Сл. 20. Камени фрагмент ступца са колонетом у средини и стопа средње бифоре старог нартекса

Fig. 20. Pilier à colonnettes. Fragment en pierre. Partie inférieure de la baie de l'ancien narthex.

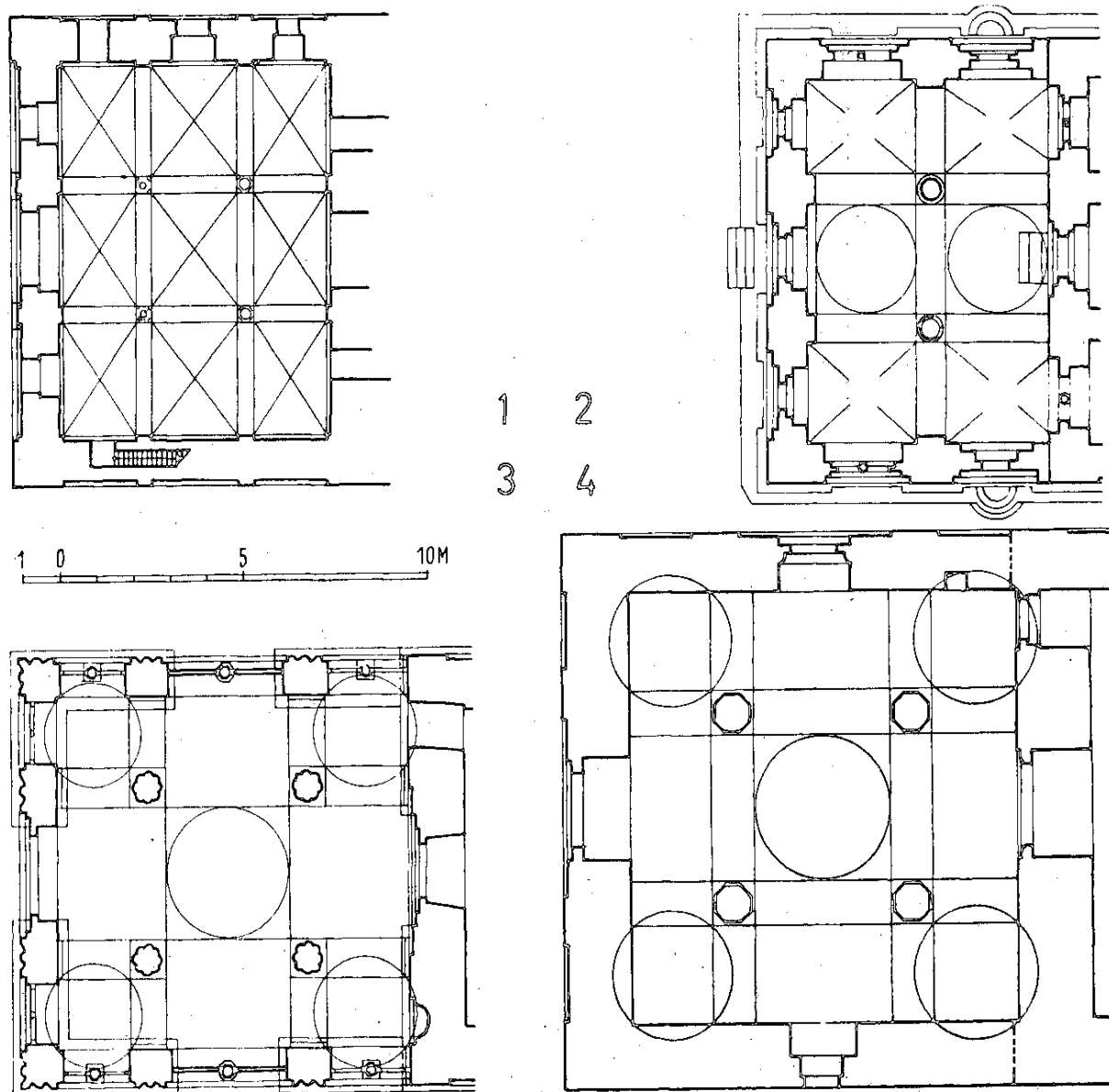
ђивани уз атонске велике лавре са правилно одмереном поделом простора на квадратне или правоугаоне травеје. Сваки овакав простор обично је дељен са по два стуба, чешће на Атосу⁴⁰⁸, на шест једнаких травеја, или са по четири стуба, као што је случај у Солуну⁴⁰⁹ и код нас нарочито у време Лазара, са поделом на девет травеја (Т. XXII, сл. 21). У овом погледу је посебно интересантно решење Св. Илије у Солуну. Грађевина целокупном својом архитектуром представља редак прелазни тип, који манифестује облике атонских цркава и њихових „лити“ изван домена Свете горе. У основи њеног нартекса јасно је изражена концепција правоугаоног простора издељеног на девет приближно једнаких травеја. Сваки за себе је покривен крстатим сводом, чија је конструкција била најпогодније решење за градитеља да би, на спрату изнад источних травеја нартекса и западног травеја наоса, извео простор за катихумену, као што је случај и на Грачаници⁴¹⁰. Насупрот светогорским нартексима који никада нису имали спрат са катихуменом, овај елемент на Св. Илији је производ укрштених утицаја грчке провинцијске школе.

У градитељству после краља Милутина је престало дограђивање великих и пространих ексонартекса са кулом звоником. Изгледа да је потреба за оваквим просторима до тог времена била задовољена. Краљ Милутин, умешан политичар, ктитор великог броја саграђених или обновљених цркава, после освајања јужних територија свакако да је морао са црквеном организацијом, која је знатно јачала под утицајем источњачког монаштва⁴¹¹, да изврши територијалну реорганизацију црквене управе. Отуда је био могућ већи број епископских седишта, која су том приликом била маркирана пространим ексонартексима и кулама звонницама. У овом периоду оваква места су била обележена са по једном кулом, за разлику од ранијих рашких епископских цркава, које су добијале обично по две куле, под утицајем приморске романске концепције.

Већ за време краља Стефана Уроша III и Стефана Душана прелази се на нове облике нартекса. Ови простори, подизани у њихово време, послужили су као прелазна карика у континуитету еволуције отворених нартекса. На њима се запажају сви архитектонски елементи претходних грађевина ове врсте, а у исто време и елементи који су до били коначне облике на познијим нартексима Лазаревог времена. Пре свега, овај тип нартекса је одиграо важну улогу приликом формирања нартекса са звоником истовремено зиданим уз облике грађевина сажетог триконхоса.

ТИП МОРАВСКОГ НАРТЕКСА И ЊЕГОВО ПОРЕКЛО

Један од првих прелазних типова нартекса, грађених непосредно пред појаву моравских споменика, је онај који је саграђен истовремено са црквом манастира Бања код Прибоја (сл. 22)⁴¹². Отприлике истих година је подигнут нартекс са црквом Св. Никола у комплексу Душанових Светих арханђела и дограђен је нартекс уз цркву Леснова. Први одговара времену зидања Светих арханђела 1343—1349. године⁴¹³, док је нартекс Леснова призидаан 1349. године⁴¹⁴. Сличну концепцију, са куполом изнад средњег травеја, имају још и Псача из 1358. године⁴¹⁵ и Марков манастир из 1371. Овом типу припада и нартекс Светог Димитрија у Велесу. Његову карактеристично изведену конструкцију куле на спрату запазио је Ђ. Бошковић и подвукао значај овог решења особито интересантног за формирање куле изнад моравских нартекса⁴¹⁶. Није довољно одређено време настанка цркве подигнуте заједно са нартексом. Ђ. Бошковић сматра да „без двоумљења“ припада другој половини XIV века⁴¹⁷, а В. Марковић добу „самосталности“, што значи пре 1391, када је Скопље пало у турске руке. На другом месту Марковић каже да се неки велешки манастири помињу пре 1348. године⁴¹⁸. А. Дероко ју ставља у другу потовину XIV века⁴¹⁹, а Ђ. Бошко



Сл. 21. Основе нартекса Св. Илије у Солуну (1), ексонартекса у Хиландару (2), нартекса у Раваници (3) и Манасији (4).

Fig. 21. Plans des narthex: 1. St. Elie à Salotnique. 2. Exhonarthex à Chilanidari. 3. Narthex à Ravamica. 4. Manasija.

вић помишља да није немогуће да се ова грађевина може идентификовати са Светим арханђелима из 1350. које је Душан приложио својој призренској задужбини⁴²⁰. Но, и поред тога што настанак ове грађевине не може да се довољно тачно утврди, јасно је да је она или претходила или била савременик првих моравских грађевина.

Ма колико ови облици нартекса припадали одређеном типу нартекса са куполом, моравски мајстори су конструисали свој модел специфичног карактера. Међу претходницима се не налази ни један за који би се могло рећи да је послужио као директни узорак, али зато сваки садржи поједине елементе, који су се касније развили и оформили. Они сви заједно наговештавају нове облике, које је градитељ у долини Мораве умео синтетички да повеже у нову целину, карактеристичну за Лазарева грађевине. Већина је решена у облику уписаног

крста сажете варијанте, с тим што су им попречни краци крста покривени сводовима, док су подужни уочљиво краћи од попречних. Тако код већине случајева видимо да је поткуполни простор отворен и чист до саме калоте кубета, изузев онога на Св. Димитрију у Велесу, код кога је унутрашњи простор подељен на приземље и спрат. Његови облици куле са спратом решени су са свим архитектонским елементима, који указују на јасну намену куле звоника.

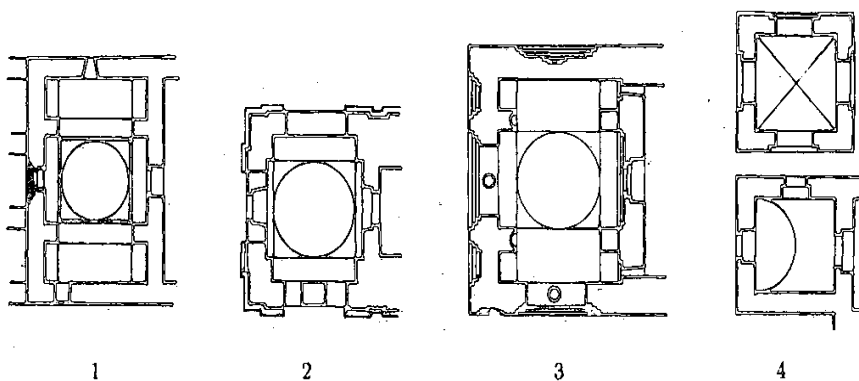
Међутим, купола изнад ових нартекса је могла да буде са плитким и слепим тамбуром, без прозорских перфорација, а исто тако и са прозорским отворима. Са слепим тамбуром, односно без прозора, као што је случај на раваничком нартексу, првобитно је била купола на нартексу манастира Бања код Прибоја⁴²¹. Касније, Душанови мајстори су могли, репродукујући у основној концепцији архитектуру Бање на комплексу Светих арханђела, да подигну отворени нартекс са слепим кубетом уз Светог Николу. Они су на оваквом решењу вешто и умешно спојили односно комбиновали елементе отвореног портика и нартекса Бање. Према томе, није искључено да је на нартексу Св. Николе могла да буде подигнута слепа купола⁴²². Нартекси Леснова и Псаче су са куполама на тамбуру, али са отворима. Нартекс Марковог манастира је као и његови претходници са слепом куполом, док нартекс Св. Димитрија велешког чини још један корак ближе моравским.

Кула звоник јавља се веома рано, на првим споменицима српске архитектуре. Најпре се подижу цркве са по две куле са западне стране, фронтално постављене према аксијалној осовини грађевине. Такви су били Св. Трифун у Котору, Свети Никола код Куршумлије, Страцимиров Градац на Морави, данас чачанска црква, затим Мирослављева задужбина св. Петра у Бијелом Пољу, Ђурђеви стубови код Новог Пазара и у Будимљу, и Бањска⁴²³. Ексонартекса са једном куполом грађени су за време краља Милутина. Између једних и других, у погледу на завршетке кула, морало је да буде неке везе. Нажалост, многе од њих су временом страдале, тако да нема довољно поузданих података, али се ипак на основу појединих елемената дају сагледати њихови првобитни облици.

Најстарије порекло ових облика у нашем средњовековном наслеђу налази се на остацима јужне куле цркве Св. Никола код Куршумлије⁴²⁴. Изван српских територија, још нешто раније кула звоник се јавља на цркви Свети Спас на врелу реке Цетине, у Бискупији код Книна⁴²⁵ и у Бугарској на Асеновој цркви Станимаки⁴²⁶. Међутим, начин на који је завршена кула Светог Николе куршумлијског, утицао је на лјевишки звоник⁴²⁷. Најзад, звоник лјевишког ексонартекса је постао узор осталим звоничима прве половине XIV века. Врло је могуће да су по њему саграђени и звоници грачаничког и пећког ексонартекса. Истина, оба су касније порушена и могу се идентификовати на основу историјских и материјалних података. На Грачаници постојање куле индицира млађи звоник у једном дрворезу из 1539. године⁴²⁸. Пећку кулу звоника илуструје ктиторов модел у цркви Света Богородица. На њему се јасно виде звона кроз бифоралне отворе последњег спрата. Данилов биограф говори чак и о томе да су звона наручена на Приморју и да су пренета у Пећ са „многим трудовима“⁴²⁹. Није искључено да је овакве завршетке кула имала Жича за време каснијих Данилових преправки, а и ексонартекс Сопоћана. После звоника Лјевишке и осталих цркава из Милутиновог времена, на сличне завршетке кула наилази се, истина ређе, у Македонији на Св. Димитрију у Велесу, а пред крај XV века и на цркви Поганова.

У предстојећој анализи пратиће се даља еволуција нартекса у другој половини XIV века, односно облика који су усвојени у моравској архитектонској школи.

Међу наслеђеним архитектонским елементима из претходне епохе, од посебног су значаја они који су утицали на формирање завршетка куле изнад нартекса, само они нису подједнако утицали на све

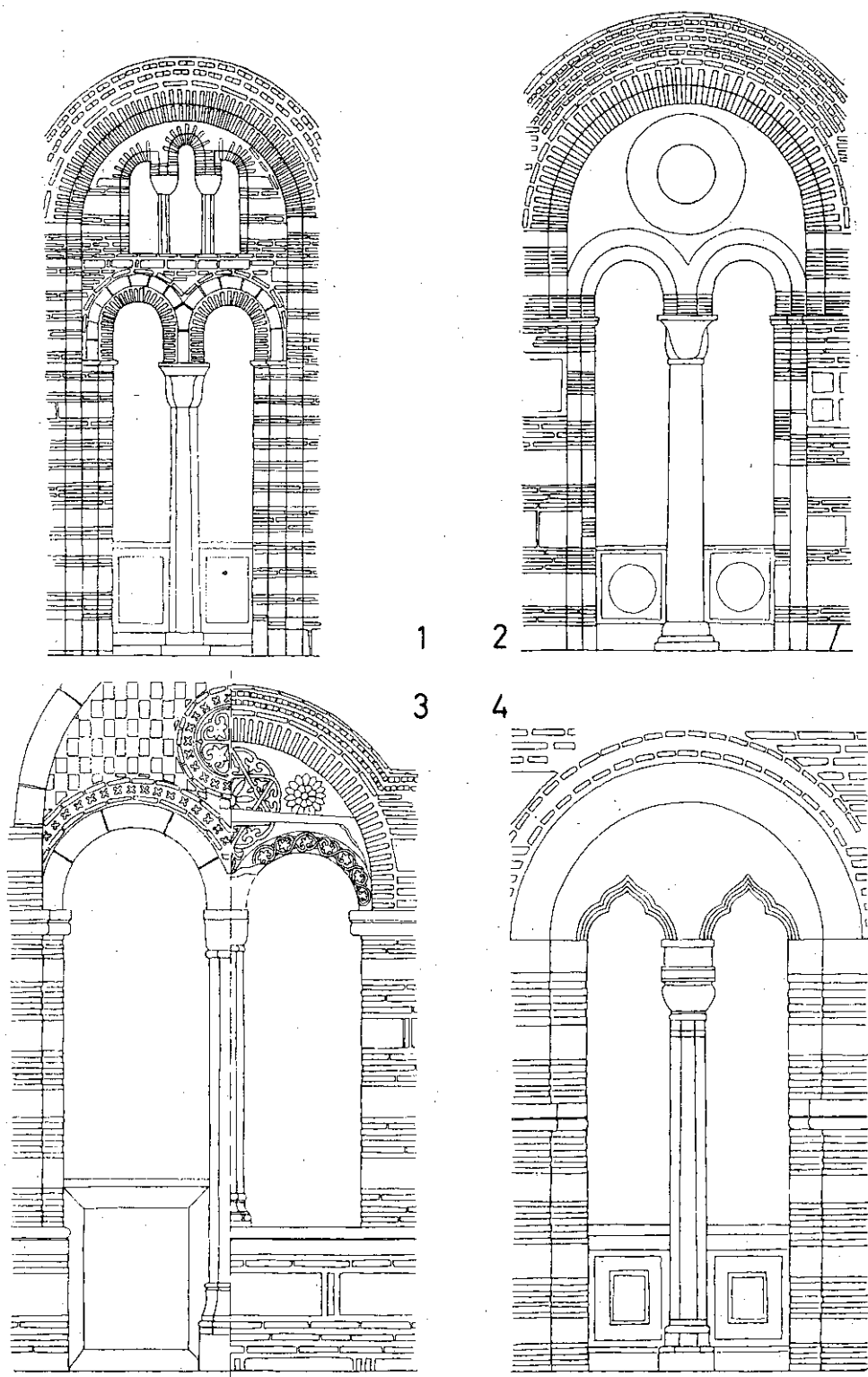


Сл. 22. Основе нартекса цркве Св. Никола код Прибоја (1), цркве Св. Никола код Призрена (2), Леснова (3) и Св. Димитрија код Велеса (4)
 Fig. 22. Plans des narthex: 1. Eglise de St. Nicolas près de Priboj. 2. Eglise de St. Nicolas près de Prizren. 3. Eglise à Lesново. 4.. Démétrius près de Veles.

споменике. Неки од њих, као што је црква манастира Раванице или Манасије усвајају моделовани тип пространих отворених нартекса са куполом, док нартекси уз сажете триконхосе добијају облик сличан завршетку љевишког, пећког или велешког звоника (сл. 21 и 22). Овакав облик запажа се најпре на нартексу Лазарице⁴³⁰. Слично поменутих звоничима, на свакој страни лазаричине куле, налазе се архиволте са озупчаним византијским венцима, који уоквирују велике бифоре. Изнад ових архиволти диже се ниско кубично постоље. Ови облици разликују се по томе што је завршетак на Лазарици квадратне основе, док је на Љевиши кружне основе. М. Васић је тражећи аналогije за лазаричино кубе изнад нартекса узео као пример звоника Данилов пирг уз ексонартекс у Пећи⁴³¹, који је, бар према изгледу на живописаноме моделу, нарочито у погледу бифоралних отвора на последњем спрату, још ближе решењу Лазарице. Кубе нартекса Каленића је аутор рестаураторских радова Ђ. Бошковић обновио на основу малог броја сачуваних података сматрајући да његов првобитни изглед није у потпуности решен⁴³². И на другим грађевинама мало је ових делова сачуваних. Тако су од, првобитног нартекса Неупаре сачувани само доњи делови, док је горњи део касније дограђен. Исти је случај и са Љубостињом и Новом Павлицом. Обе су, сигурно, имале спрат са некаквим завршетком, о чему сведоче сачувани трагови степеништа. У Љубостињи степениште се налази у североисточном и добрим делом у источном зиду, а у Новој Павлици чији је кров доцније обновљен⁴³³, у северном зиду нартекса остатке таквог степеништа је нашао С. Ненадовић⁴³⁴. Црква манастира Велућа је такође могла да има изнад нартекса ниско кубе као и Лазарица, што ће се вероватно утврдити приликом радова који се буду изводили. Нартекс Сисојеве цркве имао је спрат. О томе сведочи модел у рукама ктитора⁴³⁵, по коме се да закључити да је горњи спрат био са кулом звоником која се при врху завршавала широким отворима⁴³⁶. На Враћевшници изнад отвореног прилазног трема, се диже, уместо ниског кубета, висока кула звоник.

Бочни отвори типа бифоре (сл. 23) су други елеменат који нарочито карактерише моравски нартекс. Такви отвори су по средини подељени обично октогоналном, ређе кружном колонетом. На доњем крају, колонета се ослања на стопу, док се са горње стране завршава капителом. Оба отвора била су затварана транзеном рађеном у штуку и перфорираним окулусима са стаклом у боји. Порекло овог типа отвора је везано за појаву отворених ексонартекса, који су подизани готово истовремено на косовскометохијском, македонском и грчком подручју, а нарочито у Цариграду и Солуну.

Најранији облици који се приближавају моравском типу налазе се, 1303, на Милутиновом нартексу у Хиландару. Извесни елементи



Сл. 23. Облици двојних отвора на нартексу и ексонартексу Хиландара (1 и 2), на Раваници, средњи и бочни двојни отвор (3) и на Св. Стефану у Крушевцу (4)

Fig. 23. Doubles baies. Nartex et exonarthex à Chilandari (1 et 2), à Ravandca (3) et à St. Etienne à Kruševac (4).

бифоралних отвора на овом нартексу очигледно припадају савременом стилу и укусу градитељства, као што су лучни завршеци са надвишеним центрима и трифорним отворима изнад, у пољу широког лучног тимпана, разуме се, без декоративног каменог украса. Моравски градитељи и клесари задржавају основну концепцију овог архитектонског елемента, али га много живље обликују. Они задржавају парапетне плоче, архиволте украшавају плиткорелефним плетером, а уместо обичних прозорских отвора у средини живописног тимпана, уграђују округле прозорске отворе, такозване розете, перфориране у једном блоку камена. Такав пример налази се на истом споменику, у ствари, на доцније дограђеном ексонартексу Хиландара (сл. 23). Мало је необично да овај тип бифора затворених транзенама и парапетним плочама, Милутинови и Данилови мајстори градитељи не преносе на своје остале споменике. Требало је да прође пуних седам деценија па да Лазареви градитељи, највероватније под утицајем угледних хиландараца у току њиховог тешњег контакта са Србијом, овај архитектонски елемент пренесу на споменике моравске епохе. Истина, било је бифоралних отвора на ексонартексима цркава на Косову и Метохији, у Македонији и Грчкој у првој половини XIV века, али њихови облици само претходе, својим релативно грубим, једноставним и монументалним формама, моравском типу рафиниране, богате декоративне обраде иза које се губи монументалност. Најближи претходници на средњовековном српском тлу су двојни отвори на нартексу Св. Николе у комплексу Светих арханђела код Призрена и на дограђеном нартексу Светих арханђела у Леснову⁴³⁷, из истог времена. Међутим, њихови облици нису довољно испитани, па се не може са сигурношћу говорити и о њиховим детаљима.

И овога пута неће се ићи далеко за аналогијама. Мотив полукружних ниша засецањих бочно на западним фасадама Лазаревих цркава, није непознат у византијској метрополи, а ни претходницима на српскомакедонском подручју. Поред византијских цркава на којима је овај мотив налазио места у већини случајева на источној и западној фасади, на јерменогрузијским споменицима било га је на свима фасадама. На јерменогрузијским споменицима њихова функција је конструктивна и логична, док је на византијским црквама претежно декоративног карактера. На Кавказу ове нише на фасадама растеређују и у исто време оживљују пуне и тешке зидне масе, у Цариграду и Солуну рашчлањују западну фасаду и чине саставни део њене композиције. На цркви Богородице Памакариснос (Фетије џамија) има их између широких прозора у свим трима зонама⁴³⁸. На крају XIII и почетком XIV века укомпоноване су на западној фасади ексонартекса Св. Тодора. Две истичу портал, док су друге две распоређене на северном и јужном крилу ове фасаде⁴³⁹. На дозиданом ексонартексу патријарха Нифона на Светим апостолима у Солуну који доста подсећа на ексонартекс Св. Тодора, полукружне нише фланкирају улазни портал⁴⁴⁰.

Милутинови мајстори на овај мотив нису обраћали пажњу, па га зато и нема на њиховим грађевинама. У исто време, њихови савременици њиме украшавају монументалну западну фасаду Григоријевог ексонартекса у Охриду.

Већ у северној Македонији, око средине XIV века, ниша постаје на западним фасадама један од елемената украса. Има их на црквама подигнутим углавном на територијама Вукашинових и Маркових земаља, као што су Света Богородица у Кучевишту саграђена око 1348, црква Марковог манастира и црква манастира Андреаш.

У долини Мораве, мотив полукружних ниша није употребљаван на свима грађевинама. Углавном се налази на моделима Лазаревих пратомајстора који су градили ослањајући се непосредно на косовскометохијску и македонску традицију. Први пут се јављају на западној

фасади Раваничке цркве, затим на Лазаричином нартексу, на нартексу манастира Велуће и нешто касније на Каленићу. На другим споменицима које су највероватније градили мајстори школовани у приморским центрима из којих су понели технику грађења у камену, овај мотив нестаје.

Сви побројани елементи пружају изванредне могућности за реконструкцију. Ниже очуване партије спољних зидова, заједно са стопама унутрашњих стубова, већ у приличној мери наговештавају горњу конструкцију. У општим цртама јасно се истиче у основи крстообразно решење са ниским, по свему судећи, слепим кубетом. Овом решењу одговара и композиција фасада са распоредом отвора. Свака од ових трију фасада маркирана је са по једним средњим бифоралним отвором на нивоу терена и са по два бочна, такође бифорална отвора на парапетним зидовима.

Ниже партије зидова са средњим отворима, према подацима добијеним на објекту, одступају од представе на моделу нартекса. На њему су представљени средњи отвори као да силазе само до висине банка. Међутим, према налазима у сондама зидова, хоризонтални банак је по средини пресечен (Т. XXII, XXIV и XXV).

Ступци између двојних отвора исто тако почињу са банка. Њихово место је фиксирано у односу на унутрашње стране средњих отвора, што се могло утврдити на налазу с јужне стране (сл. 17—20). Димензије су им такође одређене на основу профилисаних блокова тесаника извађених из Стефанових зидова. Најбоље очуван примерак је извађен из западног зида са северне стране и показује пуну архитектонску меру са ширином од 1,20 м. С предње, фасадне стране тесаник је обрађен са једном полукружном колонетом, исклесаном у месу камена симетричним зарезима с обе стране.

Архитектонске мере по хоризонталном пресеку и висини отвора се могу добити рачунским путем, користећи димензије пронађених елемената за реконструкцију. За анализу јужног фасадног зида има највише проверених података. Источни део парапетног зида износи 3,67 m. На њему се, према средњем отвору, налази испуст у облику сокла од 15 cm. Ако се постави, камени блок профилисан колонетом који одговара ширини ступца по мери од 1,20 m., добија се ширина источног отвора од 2,32 m. у архитектонским мерама. Средњи отвор између остатака парапетних зидова је 2,72 m. У горњем делу изнад ових зидова је шири, и то за оба исупста по 15 cm., што укупно износи 3,02 m. Западни део парапетног зида је дужи од источног за 78 cm. Ово долази отуда што је градитељ на њему имао да смести два ступца са отвором између њих, док је на источном парапету имао само један стубац, а уместо другог је искористио западни зид цркве. Укупна дужина овог парапетног зида износи 4,32 m. Ако се овој мери одузме ширина два ступца, 1,20 + 1,20 m. и оба бочна парапетна испуста по 15 cm., остаје ширина двојног отвора, 1,62m. Произилази да је источни отвор шири од западног за 70 cm.

Док северна фасада нартекса одговара јужној фасади по распореду отвора, композицији, па и по димензијама, дотле је западна фасада исто тако компонована, само са нешто ужим димензијама бочних отвора. Сондама у северној половини западног зида откривен је такође стари део парапетног зида, који се пружа по дужини од 4,10 m. Ако се од укупне дужине западне фасаде (10,98 m) одузму две дужине парапетних зидова (8,20 m), добија се мера чистог отвора, 2,78 m. Исти овај отвор, мерен са унутрашње стране, износи 2,72 m., што одговара ширини средњег отвора на бочним странама, на северној и јужној. Без сумње, у оквирима средњег отвора се налазио главни портал, коме је

морала да буде посвећена нарочита пажња при обради. Бочни отвори су одговарали приближним мерама бочних двојних отвора на северној и јужној фасади По прорачуну изведеном на основу података које пружа остатак парапетног зида са северне стране, чист отвор од зида до зида износи 1,55 m.

Сваки стубац се одозго завршавао профилисаним венцем, који је био обрађен са торусом и плочом. Венци су истовремено били прилагођени профилима самих стубаца Њихова профилација у потпуности одговара, и по облику и по димензијама, конзолама откривеним на западном зиду цркве. Зато се очигледно намеће као једино могуће решење, да су ови венци одозго завршавали ступце и то на висини откривених конзола. С горње стране, сваки од ових венаца је носио архиволте, које су полукружно обилазиле поља тимпана двојних отвора. Један овакав венац служио је као ослонац за по две архиволте.

Распони отвора су диктирали и саме распоне архиволти. Изнад средњих отвора, архиволте су најшире и у сваком случају су доминирале по висини у односу на бочне архиволте са стране. Оне су истовремено маркирале унутрашњу сводну конструкцију Кракова крста, који су се истицали у крововима. Бочне архиволте, диктоване распонима њихових отвора, биле су релативно уже. За разлику од западних, на бочној северној и јужној фасади, источне архиволте су уоквиравале нешто шире отворе. Ова неуједначеност и одступање од строге симетрије при компоновању бочних фасада, очигледно су се испољиле и на самој моделу, где је зограф показао да је добро уочавао и објективно преносио оно што је видео.

Решење горњих делова старог нартекса изнад лучних архиволти зависило је умногом од решења основе. Без двоумљења, концепција крстообразног плана основе је морала да буде испољена и у крововима. Најсигурнији доказ за изглед горњих делова пружа сам модел нартекса (Т. XII). У средини, на пресеку надвишених кракова крста, диже се купола, по свој прилици са релативно ниским тамбуром без прозора. И овај податак пружа сликар ктиторског модела, на коме јасно диференцира куполе на цркви са високим тамбурима и прозорима од ниске и широке куполе, без прозора на нартексу. Изгледа да ово није случајно, јер се не ради о једном потезу четке при коме би било двоумљења. И у овом случају, прецизност живописа је очигледна.

Концепција унутрашњег простора умногом је зависила од решења основе. Елементи конструкције као што су стубови, носећи луци и сводови могу се реконструисати једино на основу висине, коју показују четири првобитне конзоле на западном зиду цркве. Две унутрашње конзоле, намењене да прихвате подужне луке разапете између њих и стубова, одређују врло значајан елемент који служи као полазна тачка за распоред свих осталих детаља у општем склопу унутрашњег конструктивног система. Обе ове конзоле које је искористио и Стефан постављене су тачно према источним стубовима и нису имале никакву другу функцију осим да носе лукове који су делили средњи, источни травеј, од бочних угаоних травеја. На тај начин се за реконструкцију добила висина унутрашњих стубова и висина темена лукова, који су зависили од њихових распона. Није искључено да су са истом конструктивном улогом постојале конзоле уграђене и у ступце бочних зидова са северне и јужне стране. Иако нема довољно поузданих доказа о њима, пошто су ти делови зидова били порушени, ипак Стефанов нартекс говори у прилог овој претпоставци. Није искључено да се Стефан сећао првобитног изгледа унутрашње конструкције, тако да је старе конзоле извађене из рушевина поставио у своје зидове, да би разапео попречне лукове. На тај начин је угаоне травеје, аналогно старом распореду, одвојио од простора под крацима крста⁴⁴¹.

Обимни зидови нартекса су сведени на осам снажних, профилисаних стубаца, са горњих страна повезаних луковима. Они су, углав-

ном, носили сва оптерећења горње конструкције. Отвори између стубаца су били преграђени транзенама и декоративним бифоралним оквирима рађеним у камену. Све заједно је остављало утисак лаке и смеле конструкције, перфориране многим отворима. За конструкцију ових лаких преграда, пружа податке сонда на североисточном углу нартекса. Фреска старог живописа, која се подвлачи испод Стефановог зида, завршава се црвеном ивицом на 45 cm од спољне површине фасадног зида цркве. Имајући у виду да су зидови старог нартекса били у равни фасада цркве, може се закључити да је затварање двојних отвора морало да буде сведено на меру од 45 cm. дебљине, то јест, да је камена испуна била за 50 cm повучена од унутрашње површине зидова нартекса. Овај податак сведочи да су унутрашњи зидови били такође живи и са пуно отвора као и спољњи. С доње стране, по њиховом обиму је обилазио ниски камени профилисани банак, који се прекидао по ширини сваког средњег отвора чији су трагови сачувани.

Унутрашњост нартекса се купала у изобиљу светлости. Није јој било тешко да нађе пут до ентеријера преко многобројних окулуса на транзенама двојних отвора. Уместо мрачног простора који је некада сугерирао верницима мистику, овде је тај ефекат замењен дифузном светлошћу пропуштаном кроз разнобојне филтре окулуса.

**РАВНИЧКИ НАРТЕКС И
ХИЛАНДАРСКИ
ЕКСОНАРТЕКС
ВРЕМЕ ДОГРАЂИВАЊА**

Већ дуже времена се поставља питање уже хронологије хиландарског ексонартекса и његовог односа према првим грађевинама Лазарева Србије. Услед недостатка историјских докумената, време настанка није могло да се тачније одреди. G. Millet пише да га је саградио кнез Лазар између 1372. и 1389. године⁴⁴², а В. Петковић, „да је кнез Лазар уз цркву у Хиландару . . дозидео спољашњи нартекс⁴⁴³. Ђ. Бошковић га убраја међу моравске грађевине Лазаревог времена и за *terminus ante quem* узима 1389. годину⁴⁴⁴. А. Дероко, наводи да је подигнут „по налогу кнеза Лазара“, што значи да је саграђен у Лазарево време, а Ђ. Бошковић и Љ. Караман постављају питање доње временске границе зидања хиландарског ексонартекса. Они сматрају да би његово датирање у раније време било „од особитог значаја за даљи развој моравске школе“, како каже Ђ. Бошковић, односно, да би се у том случају нужно наметнуо закључак „да је градитељ Лазарице уједно са триконхосом преузео из Хиландара декор“⁴⁴⁵.

У тексту је већ било речи о томе на који је начин и којим путем у архитектури грађевине усвојен облик моравског триконхоса. Кроз анализу еволуције архитектонских облика доказано је шта су Лазареви градитељи усвојили из претходне традиције и на који су начин укрестили домаћу традицију са новим, светогорским елементима. Такође, се видело како је релативно брзим темпом почела да се развија градитељска делатност. Нешто мало касније, освртом на камени декоративни украс, пошто се у целини сагледа анатомија моравског модела грађевине, приближићемо се закључку, да су и архитектура и камена пластика дуговале пре свега домаћој традицији и византијским утицајима.

Хиландарски ексонартекс је највероватније подигнут за време кнеза Лазара. О томе је писано, и о томе јасно сведочи његова сличност са грађевинама Поморавља, а посебно са архитектуром равничке цркве у извесним детаљима или далеко више са њеним нартексом.

На основу Лазарева повеље Хиландару са потписом патријарха Спиридона, Хиландар је добио нека села, али се из даровнице не види којим поводом. Зато би се могло претпоставити да је она исписана у вези са ктиторским даривањима поводом дограђивања ексонартекса, као што је то био обичај приликом подизања каквог новог здања. Сем тога, 1380. година, којом је датирана ова повеља, најреалније одговара времену његовог грађења⁴⁴⁶. Још ближа и одређенија хронологија до-

градње хиландарског ексонартекса пада у време између окончаних радова на раваничкој цркви и нешто каснијег дограђивања нартекса испред ње.

Међутим, недостатак потпуних историјских докумената о хиландарском ексонартексу можда може да се надокнади анализом архитектуре, посебно његових појединих архитектонских елемената. Највише података пружиће упоредна анализа са раваничком црквом и њеним дограђеним нартексом. До сада је недостајала таква анализа и сасвим је разумљиво што се без ње није могло ни доћи до конкретнијих закључака. Сада је то могуће, утолико пре, што смо откривањем до сада непознате архитектуре раваничког нартекса, добили важан објекат за који ближе аналогије налазимо баш у архитектури хиландарског ексонартекса.

М. Васић је, у својој познатој и опширној студији, покушао да објасни како је Лазарица, као најстарији споменик моравске школе, послужила за узор свима осталим грађевинама у Поморављу, па чак и хиландарском ексонартексу. Аутор је пластичну декорацију хиландарске грађевине са недовољно аргумената ставио у зависност од камене пластике Лазарице⁴⁴⁷. Као доказ за ову тезу, послужило му је упоређивање представе шлема на источној парпетној плочи јужне бифоре са преставом сличног таквог мотива на печату деспота Стефана и његовог брата Вука. Васић је на основу тога ишао још даље са претпоставком да је хиландарски ексонартекс дозидан у Стефаново време, али вероватно да није имао на расположењу метални медаљон са истим мотивом шлема са волујским роговима, који је стужио као украсно дугме на хаљини кнеза Лазара⁴⁴⁸. Према томе, овај мотив на медаљону Лазаревог хаљина, који је Стефан употребио на печату, коришћен је и у време Лазара, што несумњиво обара Васићеву конструкцију о датацији хиландарског ексонартекса.

Треба се вратити анализи са упоређењем архитектуре, појединих њених елемената и декоративне пластике. Ово ће бити покушај да се очима архитекте сагледа, уочи и изведу закључци на основу добро очуваних материјалних података, које пружају ова три објекта.

Основа раваничког нартекса својим основним обликом, одговара једном у целини оформљеном решењу са примесама раније традиције српског тла. Основа хиландарског ексонартекса наслеђује облике Милутиновог нартекса у склопу исте грађевине. Њему, као што је то случај код већине светогорских цркава, недостају још три западна травеја да би се добила основа крстообразног облика. Веома је могуће да његов градитељ није ни могао да развије овакво решење због релативно ограниченог, односно пригушеног простора. Купола у Хиландару се налази изнад средњег западног травеја, док је код Раванице ношена на четири стуба и укрупњена између кракова крста, с тим што ова грађевина добија са западне стране још три травеја. Поред тога, средњи источни травеј хиландарског ексонартекса је покривен ниском калотом, а на раваничком су на исти начин пресведени угаони простори између кракова крста⁴⁴⁹.

Релативно лака конструкција зидова оба здања, сведена је на ступце између којих су распоређени дводелни или једноделни отвори затворени танким стакленим мембранама, каменим парпетним плочама и прозорским рамовима. Сви су они постављени на осовинама травеја и управо одговарају њиховом броју на свакој фасади нартекса. Полазе са парпетних зидова који су у висини каменог сокла, с том разликом што су средњи отвори на раваничком нартексу спуштени до нивоа земље. Карактеристично је за оба нартекса и то, да су отвори равно усечени између стубаца за које је причвршћиван лаки камени оквир.

Архитектонска обрада са профилацијом стубаца између отвора на ексонартексу у Хиландару је једноставна и одговара, по начину зи-

дања, пиластрима на раваничкој цркви, са правилним и одмереним смењивањем три реда опеке са по једним редом камена. Код каснијег нартекса у Раваници они су живље профилисани са по једном прислоњеном колонетом. Ове нове и још увек релативно грубе, профилисане облике стубаца који се овде први пут јављају касније ће знатно финије резати у камену клесари Лазарице, Велуће и Каленића.

Сличан случај је и са двојним отворима. На хиландарском и раваничком нартексу, они су очигледно старијег порекла, доста тешких и релативно грубих облика, док се на Лазарици јасније изражава спретност и вештина клесара, који су познавали постојеће хиландарске и раваничке облике и знатно их усавршили. О томе сведочи елеганција витких пропорција и рафинованост обраде детаља, а нарочито богата примена каменог резаног украса на оквирима и у пољима тимпана. Појава ове врсте прозорских отвора у градитељству Лазаревог доба није случајна. Овакви облици су се примењивали и раније на споменицима с почетка и у првој половини XIV века, само доста скромно и једноставно компоновани. Тек у Поморављу, нарочито применом камене пластичне декорације, ови облици отвора достижу пуну зрелост, а убрзо затим и декаденцу. Као архитектонски елементи, налазили су места искључиво на нартексима или ексонартексима црквених грађевина.

Њихови најранији и релативно оформљени облици могу се пратити на нартексу Милутинова Хиландара, чији су мотив градитељи пренели и на српскомакедонско тло, али не у његовим потпуним формама. И док су бифорне перфорације хиландарског нартекса затворене парапетиим плочама и тимпанима у којима је смештен тројни прозор (овај мотив се касније понавља и на нартексу Леснова, на жалост у приземним партијама касније знатно президаним), дотле Лазарев ексонартекс, а са њим и раванички, задржавају исту концепцију, само са друкчије компонованим пољима тимпана. Прозорске отворе замењује врло декоративно обрађена пуна или перфорирана розета у камену, са разноврсним керамопластичним или бојеним декором. Неколико деценија раније, грубљи облици оваквих двојних аркада јављају се на грачаничком ексонартексу, чак и са једноделним отворима у пољу тимпана, а на Даниловом ексонартексу у Пећи, много су монументалнијег облика.

Према томе, двојни бифорални отвори у долини Мораве нису никакав нови изум Лазаревих градитеља. То је познат елеменат, истина не масовно примењиван, који се еволуцијом облика приближавао моравском типу двојне аркаде. Његову основну архитектонску концепцију, у суштини исту, градитељи хиландарског и раваничког нартекса обогаћују живљом полихромијом и пластичним украсом, који је у то време освојио укус савремених уметника.

Све грађевине Лазаревог доба деле се на два типа: на грађевине са основама уписаног крста и сажетог крста, комбинованих са триконхосом. Раваница је прототип прве варијанте док је преставник сажетог облика црква Св. Стефан у Крушевцу. И о једном и о другом типу писано је више пута у научној литератури, и тражено је објашњење порекла, узајамне везе и зависности ових двеју концепција. О првој варијанти раваничког развијеног триконхоса, већ је било речи. Остаје да се анализира постанак и зависност другог, сажетог типа који се манифестује у архитектури Лазарице, у односу на архитектуру Раванице.

G. Millet у том погледу налази да је архитекта за модел лазаричиног сажетог триконхоса изабрао план у најранијој епоси рашких грађевина⁴³⁰. Слично томе, Ђ. Бошковић пише да је овај други облик настао из једнобродног рашког решења сажетог крста укрштеног са светогорским триконхосом⁴⁵¹. М. Васић, објашњавајући своју тезу о старијем пореклу триконхоса цркве Лазарице, тврди да је до „сажимања и упрошћавања већих и сложенијих основа“ дошло као последица



Сл. 24. Западна фасада Св. Стефана у Крушевцу (фото М. Ковачевић)
 Fig. 24. St. Etienne à Kruševac. Façade occidentale (phot. M. Kovačević).

„ограничености и оскудице простора" у утврђеним насељима, као што то конкретно илуструје пример Лазарице⁴⁵². Наводно, из даљег излагања произилази да се преко сажетог триконхалног решења Лазарице дошло до развијеног облика основе цркве манастира Раваница! Ђ. Стричевић је покушао да објасни примену сажетог триконхоса моравске грађевине као специјалног облика грађевина намењених за грађење баштинских, односно придворних цркава владара или властеле⁴⁵³.

Неоспорна је чињеница да оба типа моравске грађевине носе у својој основи већ позната синтетизирана решења грађевина ранијег периода. Међутим, занимљиво је питање да ли је сажети облик трикон-

хоса настао модификовањем већ постојећег рашког облика основе, или се до оваког решења дошло сажимањем архитектонских, ликовних и конструктивних облика прве, старије варијанте са развијенијом концепцијом?

Проблем није нимало једноставан, али ипак није нерешив, ако се узму у обзир многи чиниоци који су играли веома важну улогу у узајамном односу ова два тесно повезана архитектонска решења. Упоређивањем архитектуре Раванице и Лазарице, доспева се до низа података о њиховом хронолошком односу.

У своме делу, М. Васић доводи у везу цркву Св. Илије у Солуну са светогорским решењима и правилно оцењује зависност основе ове грађевине од основе цркве манастира Ивиона (стр. 105). Истина, он није имао најновије податке добијене приликом извођења најновијих конзерваторско рестаураторских радова на цркви Св. Илије, тако да приликом анализе сажимања развијеног облика основе светогорског типа, основу Св. Илије посматра као сажети триконхос. На крају анализе аутор констатује да је на сличан начин и на нашем тлу „овакво решење основе једнобродне базилике с певничким апсидама“, као што је на Лазарици, „постало из цркава с основом у облику уписаног крста“⁴⁵⁴. Овако логичан процес еволуције у архитектури, са прерастањем из нагомиланог квантитета у квалитет, очигледно се манифестује у спољашњем обликовном стилском изразу Раванице и Лазарице, особито у другостепеној пластици и пластичном украсу.

ВРЕМЕ ДОГРАЂИВАЊА

Одређивање хронолошког односа између ових двеју грађевина на основу историјске документације, већ је утврђено у претходном тексту студије. Овде ће се то исто потврдити на основу материјалних података у архитектури, при чему ће корисно послужити до сада непознати облици старог Лазаревог нартекса.

У погледу на решење основе, нема потребе за дужим задржавањем, јер је позната чињеница да се од развијеног уписаног крста сажимањем попречних кракова трансепта и спајањем стубаца поткуполног простора са лонгитудиналним зидовима грађевине, добија решење сажетог крста. На тај начин долази до сажимања бочних кракова крста и угаоних травеја који су у том случају замењени подужним прислоњеним луцима.

Зависно од основе грађевине, уследило је и трансформирање композиције фасада на сажете облике, који одговарају новом, сажетом решењу триконхоса. Рашчлањеност фасада на обема грађевинама је изведена на исти начин. Вертикалну поделу наглашавају пиластри, а хоризонталну, профилисани хоризонтални венци. Тако су на раваничкој цркви и хиландарском ексонартексу пиластри једноставно решени без икакве профилације. Насупрот томе, градитељи Лазарице позајмљују разуђени профил пиластра са раваничког нартекса, да би њиме оживели угаоне делове своје грађевине. Исто тако, мотив бифоралних отвора који су већ нашли своје место у композицијама фасада два Лазарева нартекса, нису изостали ни на Лазарици (сл. 23), али је њен, протомајстор, с обзиром на релативно мали и ограничен простор нартекса, могао да распореди само два, и то један на северној, а други на јужној страни нартекса.

Сажета композиција западне фасаде Лазарице (сл. 24) директно проистиче из свих познатих елемената одговарајуће фасаде раваничке цркве. У доњој приземној зони, на скоро истоветан начин, широки монументални портал раздвајају вертикални пиластри од плитко усечених полукружних ниша са страна. Два средња пиластра у горњим зонама носе широку архиволту у чијем тимпану се налази розета са истим мотивом на обема грађевинама. Наравно, сажимањем облика по вертикали, на фасади Лазарице су изостали прозорски отвори. На месту бочних бифора, архитекта Лазарице је укомпоновао косо постављене декоративне елементе у шахматском поретку.

Камена пластика на Лазарици је резана правилније и чвршће; избор мотива је много шири и разноврснији. мотиви су живљи и шаролико интерпретирани. Пластика Лазарице обиљује великим бројем розета постављених у горњој зони испод кровних венаца. Насупрот томе, на цркви Раваница постоји само једна, висока у средњем пољу западне фасаде, док их је на дограђеном нартексу било више, распоређених у тимпанима двојних аркада, аналогно хиландарском ексонартексу. Осим тога, декоративни украс око прозора средње зоне је до те мере богато заступљен, да наметљиво сугерира не само вештину и искуство клесара, већ и изврстан напредак и даљу еволуцију клесарске технике која се могла развити тек после Раванице, хиландарског и раваничког нартекса⁴⁵⁵.

Овакав сажети триконхални облик Лазарице, који је саграђен можда „у ограниченом и оскудном простору утврђеног Крушевца“, убрзо је постао пригодан модел грађевине, који се подизао на мањим феудима Лазареве Србије. Он се понавља увек као одређени тип, не мењајући своју основну концепцију архитектонских облика, мада на њему редовно варирају спољни ефекти на које се нарочито у то време обраћала пажња. Богатство или сиромаштво израза били су увек у зависности од снаге и могућности феуда на коме се градило. То је модел на коме су кондезовани и усавршени сви елементи једног разуђеног и зрелог решења архитектуре и декоративне пластике (Раваница) до те мере, да су на каснијим грађевинама доживели кулминацију (Лазарица, Велуће), а затим декаденцу (Милентија, Каленић).

Тумачење порекла моравског пластичног украса нужно захтева претходни бар летимични осврт на његове најстарије изворе, на декоративни украс који је настао у далекој прошлости, у крилу првобитне друштвене заједнице.

У свом зачетку, декоративни украс је испољавао углавном примитивна и наивна материјалистичка схватања. Међутим, сазревањем друштвене свести овај израз почео је да постаје израз низа мање или више значајних природних и друштвених појава са којима се човек сусретао, или од којих је зависио. Мотиви као саставни изражајни и садржајни елеменат декоративног украса, све више су добијали извештајни смисао, почев од натуралистичког па до апстрактног. Доцније су губили своје првобитно значење, мењали облике у складу са новом садржином или другом симболиком. У разним епохама даљег развоја друштва, декоративни украс је коришћен на различите начине. Појавом средњовековних религиозних схватања, овај начин уметничког изражавања је добио нове видове и употребљаван је као изражајно средство у коме су били сажети сви елементи стила и укуса епохе, проткани идеолошким стремљењима религиозне, феудалне средине.

Орнаментална уметност сваког народа обилује мноштвом различитих, па и сличних мотива који настају под утицајем најуже средине. Таква средина даје овој уметности у великој мери оригиналан печат, упркос спољним утицајима. Исто тако, у орнаментацији различитих народа или средине често се налази на сличне мотиве настале у сличним условима. Па ипак она на свом тлу добија специфично национално обележје и прихвата стил средине у којој се развија⁴⁵⁶. Неоспорно је да орнаментална уметност, негована у одређеној културној средини умногоме дугује свој начин изражавања и свој оригинални стил, низу фактора проистеклих из саме такве средине. Међутим, овакви оквири нису никада затварали врата и поред извесних отпора, културним утицајима са стране. Веома често се дешавало да такви утицаји продру из културније средине и на тлу са мањом културном традицијом произведу веома снажне ефекте.

Орнаментални украс може се свуда наћи, само што је једна средина снажнија, а друга са мање снаге успевала да да овој уметности свој специфични израз, карактеристичан за одређено време и средину. Овај украс користио се на разним подручјима и интерпретиран је на различитим подлогама и на различите начине, веома често са сличним, па и истоветним мотивима. Зато се, један исти мотив може пратити и на различитим, удаљеним територијама, и у различитим стваралачким епохама. Садржина мотива у највећој мери је зависила од идејне структуре друштва, од фолклора, народних обичаја и утицаја културних жаришта суседних народа. Што се тиче технике, главну улогу је играла врста материјала који је служио као подлога на којој је уметник радио.

Чињенице говоре да је орнаментални украс настао веома рано и да је као такав негован кроз све фазе друштвеног развоја. Временом се показало да је овај начин уметничког стварања постао потреба, па чак и императив људског нагона за украшавањем. Најпогоднија и најшире коришћена подлога на којој се развијао декоративни украс, били су текстил, дрво, керамика, камен, метал и књига.

Као у свима епохама развоја декоративне уметности, орнаментални украс је и у средњем веку нашао своје место у уметничком стваралаштву. У прелазним епохама његова суштина се није много мењала. Мењали су се углавном мотиви, садржина и симболичко значење у зависности од средине и њених доминантних идејних схватања.

Паралелно са овим променама, настајале су промене у техничком поступку који је зависио од еволуције уметничког стварања. Током времена, првобитни појмови и примитивна, у суштини наивна материјалистичка схватања, трпела су промене кроз дугу историјску прошлост орнаменталне уметности. Античка религија и митологија су ову врсту уметности подвргавале својим схватањима, тако да је она носила печат савремених стремљења античког света. Даља кретања и суштинске промене социјалне, идејне и политичке структуре друштва учиниле су да орнаментална уметност добије нов израз у низу религиозних интерпретација.

Декоративна уметност средњег века била је веома распрострањена и захватила је широка подручја од истока до запада, одликујући се, у различитим временским интервалима и на различитим територијама, јачим или слабијим интензитетом. Унутар одређеног подручја, ова уметност је долазила до израза не само на религиозном, црквеном, него и на световном пољу, с тим што су се мотиви и облици узајамно прожимали.

У овом поглављу биће речи углавном о декоративној пластици религиозног карактера, посебно о облицима и пореклу моравске плиткорелефне пластике.

Досадашња научна литература није указивала посебну пажњу моравској пластици у камену. Аутори су најчешће, без довољно анализа, били углавном заинтересовани за њено порекло стављајући га у зависност од спољних утицаја. Запостављајући основне и веома важне чиниоце који су дејствовали под утицајем унутрашњих збивања и скоковитих преображаја у самој културној средини, тражили су аналогije углавном на подручјима која су тада била релативно испитана и позната. То су биле Јерменија и Грузија, Света гора, старохрватско и зетско Приморје или, још даље, Исток. Међутим; недостајало је познавање других подручја, а нарочито се осећала потреба за озбиљном студијом о распрострањености, еволуцији и развоју каменог плетерног украса.

До сада се најстудиозније на овоме проблему задржао G. Millet, указујући на утицаје са Оријента⁴⁵⁷, који су наводно са Кавказа уз Дунав допирали преко Влашке⁴⁵⁸. Следећи његову тезу, В. Петковић, у својој монографској студији о Раваници⁴⁵⁹, такође приписује највеће заслуге Оријенту, односно Грузији. М. Васић је тези о јерменско-ђурђијанским утицајима супротставио своју тезу о хезихазму у скулптури⁴⁶⁰. Тезу о предоминантним утицајима Оријента прихватио је и А. Дероко, објашњавајући њихов пут од понтских крајева (Црног мора) све до Ирске и Италије⁴⁴¹. Већ у својој другој студији⁴⁶², аутор даје низ цртежа, поредећи неколико основних облика мотива преплета из разних подручја и оправдано поставља питање: „зашто све толико упињање да се, по сваку цену, утврди зависност једног краја и облика уметности од другог?" Ђ. Бошковић је писао да се извесни мотиви двочлане траке, која карактерише моравски преплет, провлаче чак од античке уметности, преко ранохришћанске до зреле средњовековне епохе⁴⁶³. На овом проблему се задржао и Љ. Караман⁴⁴⁴, помишљајући да треба искључити утицаје јерменођурђијанске пластике на њен развитак у Поморављу, третирајући и једно и друго подручје као периферне средине културне Византије.

Ове различите тезе и ставови, најбољи су доказ да се још није нашао прави пут за објашњење проблема порекла моравске декоративне пластике. Један од основних разлога лежао је у томе, што се овај проблем није изучавао вишестрано, него, најчешће, изоловано од многих елемената који би помогли при његовом решавању. Ни ова студија нема претензија да да коначан суд, већ само да проблем постави на право место не запостављајући ниједан од значајних чинилаца, који могу допринети да се донесе што објективнији закључак.

За добро познавање моравског плиткорелефног каменог украса неопходан је осврт на историјску прошлост ове специфичне форме скулпторалног изражавања. Потребно га је пратити на различитим подручјима и у различитим епохама, с обзиром на то да је његова распрострањеност захватала широке домене средњовековне уметности. Један од најважнијих елемената је декоративни мотив који помаже јаснијем праћењу његовог развојног тока. Не смеју се занемарити ни карактеристике скулпторалне технике која се употребљавала у различитим срединама на начин који им је био својствен и који је, у том погледу, давао овој уметности крактер саме уметничке средине.

Међу мотивима плиткорелефне декоративне пластике запажају се углавном три основна типа. Они су употребљавани понекад сваки за себе, а понекад су међусобно комбиновани. То су мотиви геометријских или, још боље, апстрактних, затим вегетабилних и најзад, зооморфних облика. Међу њима преовлађују облици геометризованог преплета, који нарочито карактеришу пластику Поморавља.

Група геометријских мотива је веома распрострањена и тешко је објаснити њен смисао. Ових мотива има у готово свим подручјима Средоземља, превизантијске и византијске епохе, затим на Западу у прероманској па и романској епохи, негде у већој, а понегде у мањој мери. Тако, на подручју Италије, посебно у долини реке По, ови облици декоративног украса оформили су се у такозвани „ломбардски стил“. На Хрватском приморју добио је назив „старохрватски плетер“. У Јерменији, а нарочито у Грузији, добија специфичне форме којих нема у другим подручјима. У Коптском подручју, највише у Бавиту, Староме Каиру, на комплексу Св. Јеремије у Сакари, па све уз Нил на нубијској територији, налази места у скулпторалном изражавању.

Н. Zaloscer⁴⁶⁵ поставља своју тезу, да је геометријски орнамент са двојном траком вероватно византијског порекла, док је криволинијски облик апстрактног преплета потекао, ослањајући се на теорију Ј. Strzygowskog, из области у којима је био највише распрострањен, као што је северна Европа, а нарочито Ирска⁴⁶⁶ В. Петковић⁴⁶⁷ сву „вајану орнаментику“ раваничке цркве подређује утицајима грузијско-јерменске пластике. По М. Кашанину, моравски преплет води порекло са „муслиманског Истока“⁴⁶⁸, а проф. А. Дероко у својој студији⁴⁶⁹ уочава да међу мотивима преплета има сличних, па и идентичних примера, који се јављају у различитим културним центрима. Аутор даје графички убедљиво сличне мотиве⁴⁷⁰ из Равене, Аквилеје, Венеције, Швајцарске, Задра, Дубровника, Јерменије, Грузије, Сплита, Котора и Србије у Поморављу. Дероко затим резимира, да је преплет могао да дође или са Оријента, или са народима који су га донели приликом сеобе.

Апстрактни украс преплета води сигурно порекло са Оријента и то из најстаријих епоха сумерске уметности. Једна од најстаријих појава трочлане траке са кукама изгравирана је на цилиндричном печату, 2.000 година пре наше ере, нађеном у хититском културном наслеђу⁴⁷¹. Исто тако, налази се и у ранохришћанским подним мозаицима базилика у Равени, у Аквилеји и у Истри. Ова врста украса употребљавала се као мотив на каменим меноима и парапетним плочама иконостаса рановизантијске базилике у Коринту.

Хришћанска епоха, израсла на рушевинама античког друштва донела је својом тада релативно напредном идеологијом, слободу широким масама робова. Први средњовековни градитељи су били оптерећени старим наслеђем, јер су се налазили у поседу ризнице дубоко укоренење традиције. Међутим, ова стара, монументална или, боље речено, репрезентативна уметност која је садржавала све специфичности моћне робовласничке средине, прелази убрзо у руке малих анонимних

уметника, постепено уступајући место новим схватањима. Претерано натурализовани мотиви добијају све више карактер површинске плиткорелефне апстрактне декорације. У камену пластику клесар из народа уноси много више маште и своди рељеф на две површинске равни, изражавајући са једном до две средње урезане линије, природну пластичност.

Већ од средине VII века а и раније, на еволуцију плиткорелефне резане пластике утиче нова исламска уметност. Турска селџучка и арапска племена, са својом новом религијом, била су протагонисти новог уметничког израза који се стварао на њиховим сопственим изворима. Линија као основно изражајно средство њиховог орнамента, послужила је да се криволинијским облицима формира арабеска, а правиленијским геометризованим облицима, апстрактни орнамент. Њиме су покриване широке површине фасада, портала и спољних сводних конструкција, што је уносило истовремено и живост и монотонију. Међутим, у сусрету са хришћанском уметношћу орнаменталних мотива, исламски утицаји нису никада успели да потпуно наметну свој оригинални израз. Напротив, у судару различитих схватања наступило је лагано и постелено узајамно прожимање, у време када су арапски народи снагом освајача покорили најпре хришћанска подручја на Истоку, уздрмали и онако ослабљену Византију и закуцали на врата прероманског и романског Запада преко шпанских територија. Па ипак, може се рећи да снага освајача није никада успела да разбије конзервативне оклопе хришћанских религиозних схватања. У овом сусрету двеју различитих религиозних уметничких концепција, пресудну улогу је одиграла сличност естетских осећања која су преовладавала у обема дводимензионалним уметностима.

У Византији од почетка друге четвртине VIII до средине IX века⁴⁷² сурови и оштри иконокластични покрет отворио је врата, поред исламских, александријским и сиријским утицајима са новом свежијом садржином, тако да је пластична декорација постала разноврснија и богатија услед чега су цркве, по речима савремених писаца, изгледале „као вртови или кавези“⁴⁷³. Неоспорно је да се овај продор Истока морао снажније одразити на формирању византијског стила плиткорелефне, посебно преплетне пластичне декорације апстрактног, вегетабилног, па и зооморфног карактера.

Што се ближе прилази епохи у којој се развијала моравска плиткорелефна камена пластика, све више се уочава како њене форме постају израженије. Она је негована подједнако и у оквирима културних средина под непосредним византијским утицајима и изван ових утицаја. Занимљиво је да је овај начин уметничког изражавања у камену, на сваком од ових подручја, постао стил својствен средини која га негује. Старохрватско подручје у суседству Лазаревих земаља прима непосредне утицаје из средње и северне Италије још од почетка IX века⁴⁷⁴ и на овом тлу старохрватска плетерна уметност добија специфичан карактер. Суседна Византија, која је са Србијом била у политичком и културном додиру кроз готово читав средњи век, такође негује плиткорелефну камену пластику. Нажалост, њена уметност у камену, као и живопис, једва да је у фрагментираном облику доспела до нашег времена после турских освајања. Византијски архитектонски споменици већином су после тога постали жртве разних турских адаптација, тако да се плиткорелефни камени украс једва очувао у црквеном намештају, а тек понегде и на архитектонској декорацији. Ова уметност је боље сачувана у периферним подручјима византијске културне сфере која су више или мање остала поштеђена њених освајача. Византијски тип преплетне траке веома често је у употреби на многим подручјима која се граниче са метрополом источног цивилизованог света, као што су: Грузија, коптска долина Нила и, посебно, Лазарева Србија.

На јерменођурђијанском подручју има много геометризованих преплета употребљаваних као архитектонски украс, а веома често расутих, без нарочито логичног распореда, на површинама фасада. Ову врсту преплета употребљавали су и Копти, како у живопису (нарочито Бавит) и дрвету, тако и у архитектонској скулптури⁴⁷⁵. Слично као на Кавказу, и у коптској уметности подједнако се употребљава тројна и двојна трака. У Поморављу, међутим, иако не изостаје употреба трочлане траке, преовлађује тип двојне траке, што моравску камену пластику чини оригиналном.

На крају, апстрактни преплет као мотив није никада имао одређено место на архитектури грађевине. Изгледа да га је уметник градитељ примењивао, према свом укусу и нахођењу, као декоративни украс и у архитектонској скулптури и на слободним површинама.

Поред геометријског мотива на широком подручју преплетног каменог украса јавља се, само у нешто мањем обиму, вегетабилни мотив, али готово редовно праћен двојном, ређе тројном траком. Овај мотив води далеко порекло из хеленистичке, односно ранохришћанске уметности. Његов развој може да се прати још преко спарених и сасушених облика акантусовог листа или лозице оденуте листовима бршљана са разним плодовима. Из ове уметности поникла је и спирална лозица у чијим се завијуцима наизменично ритмички јављају палмете. Ово је један од најстаријих мотива који потиче из хеленистичке уметности. Највише је негован у уметности минијатуре, а често је извођен и у металу, на бронзаним посудама или у злату. Примењује се готово све до позног средњег века. Међутим, у разним периодима, на другим подручјима овај мотив је добијао посебан карактер, и у погледу на садржину, и на технику обликовања. Логично и без двоумљења, мотиви вегетабилног орнамента су увек задржавали основну концепцију, а мењали су само облик, чему је доприносила, с једне стране културно, уметничка креативна средина, а с друге, флора поднебља.

А. Ш. Мнацаканян у својој обимној студији са веома примамљивом тезом, објашњава суштину вегетабилних мотива у орнаменталној уметности уопште. По његовом мишљењу, представа плодова у врежама, под утицајем религиозних схватања, има симболично значење. Преко дрвета, односно биљке од чијих плодова зависи егзистенција човека, до веома стилизованих ритмичких низова са представама разних облика, приказан је „појам о вечном животу са сталним смењивањем прородних појава, односно идеја јединства живота и смрти“⁴⁷⁶.

Зооморфни мотиви су ређе налазили места у плиткорелефној преплетној пластици и то у комбинацији са биљним орнаментима.

Ови мотиви примењивали су се још првих миленијума пре наше ере, у уметности номадских народа који су са стоком и лаким шаторима крстарили по степима између западне Кине и Црног мора, по Кавказу, Луристану или Туркестану. La Roche их налази и у Анурадхапура⁴⁷⁷. Н. Gliick цитира хеленског историка Ксенофана, који је забележио да су у IV веку пре наше ере риба и птица биле свете животиње у Сирији⁴⁷⁸, а веома често и омиљен средњовековни хришћански мотив. Осим тога, под утицајима из средње Азије, године старог календара су приказиване именима животиња⁴⁷⁹.

Фигура човека је још теже продирала у средњовековну скулптуру, готово изузетно у плиткорелефну плетерну пластику. У јерменођурђијанској каменој пластици мотив са фигуром човека је служио за приказивање ктитора⁴⁸⁰ или светачких фигура⁴⁸¹ расутих по површинама фасада. У прероманској и романској пластици старохрватског културног подручја, истина ређе, представљана је фигура владара. Чист геометризовани преплет се јавља тек у X веку. У XI веку наилази се на животињске представе стилизоване тако, да се тројна трака завршава главом неке звери или преплетом који излази из чељустима или завршава реп. Тек у романској епоси уметности, од XI века, после

прожимања византијског стила са италијанским, плиткорелефну пластику обогаћују мотиви разних животиња и птица. Од IX па до друге половине XI века, човечји лик није уопште употребљаван. Од тог времена се јављају стилизоване људске и птичије фигуре, поред гроздова са виновом лозом. Понегде се чак јављају и сцене. Нешто касније, у овој уметности се запажа појава плетерних трака у облику петолисних и шестолисних снопова.

На византијској пластици оставио је свој печат иконоборачки покрет, који је револуционарно одбацио пластично приказивање лика божанства, што је несумњиво имало последица на њен даљи развитак. Уместо људских фигура, у плетерној пластици су најчешћи геометризовани облици или појава афронтираних птица и животиња са понеким свечастим ликом или курилатим херувимима.

На територији Поморавља, декоративна пластика је углавном везана директно за архитектуру. Сви оквири отвора, лучне архиволте, прислоњене колонете, прелазни облици капитела, који носе лучне фризове кровних венаца, најчешће су украшавани геометријским или вегетабилним мотивима или комбинацијом ових мотива, док је фигурална пластика била распоређивана обично у тимпанима прозора. Уколико су и употребљавани, људски ликови и фигуре птица или животиња, веома су стилизовани, заједно са апстрактним или биљним орнаментом.

Суседна, византијска пластика релативно крутих облика, строгих геометријских пропорција, одише духом религиозно аскетског конзервативизма. Клесари на македонском тлу, кроз призив провинцијалног примитивизма, размекшавају њен стил. Насупрот томе, српска моравска пластика се одликује живљом интерпретацијом слободних клесарских схватања, са нијансом разноликости мотива, лаког и меког цртежа.

Порекло камене декоративне пластике у Поморављу не треба тражити превише далеко од подручја на коме је ова пластика настала и на коме је у релативно кратком периоду цветала, сазревала и доживела кулминацију. Па ипак, за њу се не може рећи да је самоникла. Њених корена било је у разним епохама и на многим територијама, пре него што се појавила на српском тлу.

ПОРЕКЛО ОБЛИКА

О њеном постанку, било је разних теза и противтеза. Приликом анализирања неких подручја на којима је било камене декоративне пластике, тражени су најближи и најсигурнији извори са којих је она црпела садржину, мотиве и облике. Међутим, при томе су занемариване основне чињенице, које су играле значајну улогу у тумачењу њеног порекла. Неоспорно је да су слична садржина и подударност мотива били веродостојан, али само један од многих чинилаца у решавању оваког проблема. Исто тако, неоспорно је да је близина, односно непосредно суседство, играло и те како важну улогу. Томе иде у прилог сличност облика, техника резања, па и начин обраде или још боље речено, оштрина длета и вештина руке клесара.

Уметност плиткорезане површинске пластике била је веома распрострањена на Оријенту, одакле је освајала укус многих медитеранских културних жаришта. Њена резонанца у различитим епохама и у различитим напредним срединама је била негде снажнија, а негде слабија. Па ипак, та плиткорелефна пластика је у разним епохама свог развоја увек носила у себи карактер епохе. Садржина ове уметности је била израз религиозно идеолошких схватања. Основни облици мотива провлачили су се кроз читаву епоху, само су различито интерпретирани у зависности од средине. Многе друге компоненте карактеристичне за одређину средину, одражавале су се и у овој уметности, дајући јој посебан израз и оригиналност.

Досадашња проучавања моравске пластике ограничавала су се углавном на резани камени украс, који је пратио архитектуру грађевине или испуњавао црквени намештај. Међутим, изостајао је шири

преглед ове уметности, која је била веома распрострањена не само на камену, него и на другим материјалима. Она је истовремено, па чак и раније, живела на средњовековном текстилу, пергаменту, металу и живопису, са истом тематиком, често и истим мотивима. Отуда би се могло слободно рећи да је њено продирање у нове уметничке средине најлакше ишло преко мањих предмета који су били у свакодневној употреби.

У сваком случају, потребно је свестрано испитати широко пространство у коме је ова уметност материјализована. Али без обзира на ширину њеног емитовања, она је увек носила иста идејна схватања и исту садржину. Суштина и карактер се нису мењали, а техника изражавања је само донекле мењала основне облике употребљаваних мотива.

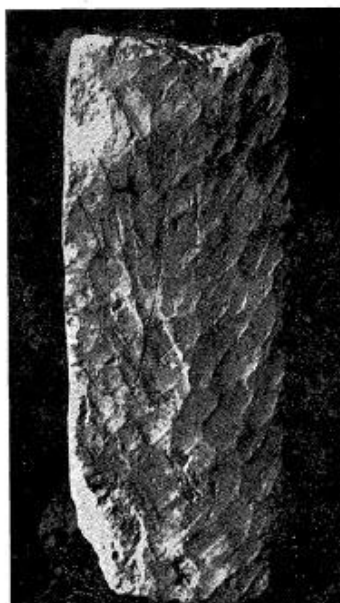
Најприкладнији материјал на коме су веома рано почели да се појављују разноврсни мотиви, био је текстил. Под непосредним утицајем Оријента, византијски текстил је брзо продро у ношењу првих српских средњовековних владарских кућа. О томе најбоље сведочи фрагмент из „Немањиног житија“ у коме Стеван Првовенчани рељефно описује свечано „одјејаније“ Немање и његове пратње приликом сусрета са византијским царем Манојлом:

..... И прѣвоумножи дары свои къ мѣстѣ различниѣ на вѣсакъ дѣнь, чашами цѣ(а) рѣскимъи окрашеними камѣникъи многошбразниими, икони прѣчюдныими, шбложени и ошворени златѣими брѣздами сѣиюще тако сѣице и ошдивляюще чл(о)вѣ(ѣ)чѣскимъи видѣи шѣнии прѣмногѣи чѣвѣице цѣ(а)рѣскимъи и вѣрѣице, тако и цѣѣтѣове полѣсци разѣличнии окрашении бисѣрѣи вѣси и камѣикъи, такоже цѣ(а)рѣиѣи под(о)бѣиѣтъ... видѣте же, братѣи мои прѣчюднѣи и прѣдивнѣи лѣбѣи мѣиже сѣи сѣиѣи, тако за лѣбѣи мѣи: дивѣи и свѣрѣиѣи зѣѣрѣи тоѣрѣи и тоѣрѣиѣи изѣвѣзѣи тако и питѣиѣи сѣиѣи изѣвѣзѣи ошѣиѣи мѣи, и сѣиѣиѣи сѣиѣи, тако гѣиѣиѣи лѣиѣи вѣѣиѣи: „дивѣи и сѣиѣи видѣиѣи вѣ дѣ(ѣ)ни сѣиѣи.“⁴⁸³

У овом тексту се не треба задржавати на описивању дарова са којима је Манојло дочекан, иако царске чаше украшене разноврсним драгим камењем или оквири икона опшивени златним орнаментним тракама, говоре о богатству декорације. Занимљива је одећа на којој аутор са изразом дивљења види богато извезене животињске фигуре, разне фантастичне животиње, затим неку врсту старих припитомљених говеда: **тоѣрѣи и тоѣрѣиѣи** домаће животиње, па и **сѣиѣиѣи сѣиѣи**⁴⁸³. Ово су несумњиви подаци о томе да је декоративни украс, поред оријентално византијског мотива, садржао и мотив за који је уметник налазио узор у својој близини. Текст исто тако показује да се декоративни украс на текстилу у српској средини почео врло рано употребљавати. Није искључено да су слични мотиви са текстила преношени и на камену пластику профаног, па и црквеног карактера⁴⁸⁴.

Познавалац византијске културе Jean Ebersolt, говорећи о ношњи наводи да је текстил византинаца био украшаван фантастичним животињама, крилатим змајевима, разним грифонима, лављим фигурама или двоглавим орловима у кружним оквирима⁴⁸⁵. Начин одевача византијских царева је постао узор српском средњовековном двору. По Доментијановом тексту из „Житија светог Симеона и светог Саве“⁴⁸⁶, види се да су лавови као орнаментални украс текстила веома рано употребљавани на српској владарској одећи, што несумњиво сведочи о индиректној инфилтрацији оријенталног украса преко Византије.

Продирање оријенталног византијског мотива преко текстила на наше подручје не само да се огледа у садржини орнаменталног украса, већ и у компоновању. Готово редовно, у иконографији старих сасанидско персијских тепиха примећује се да су представе људских или животињских облика распоређиване фронтално, с једне и друге стране осовине, која дели композицију на два једнака дела⁴⁸⁷. Та афронт-



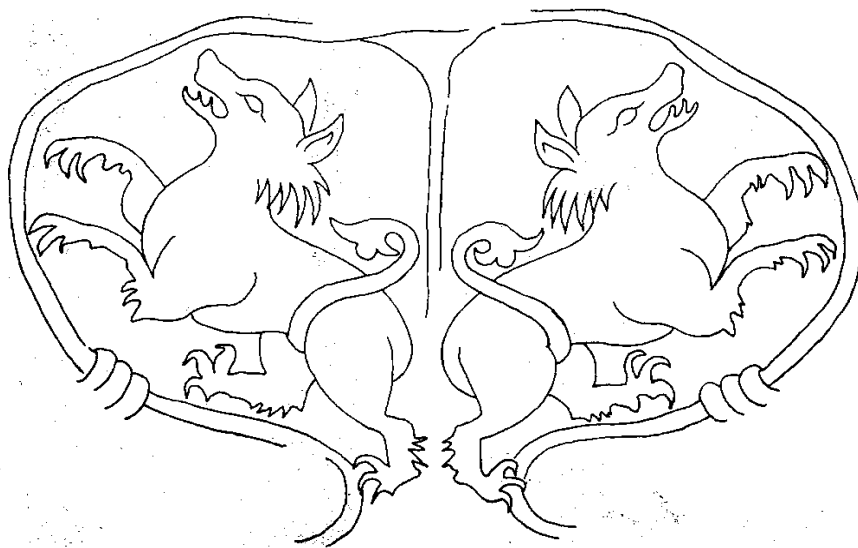
Сл. 25. Тесаници пешчара на којима су остали трагови скица скулпторског поступка у резању пластичног украса

Fig. 25. Traces d'esquisses du procédé sculptural des ciselures conservées sur pierre de taille.

раност као начин представљања припада искључиво најстаријим уметностима Оријента, а касније је снажно утицала на византијски, па и на наш текстил. Најбољи преглед преношења тканина са Оријента и из Византије, дао је Ј. Ковачевић, који каже да су византијске тканине са зооморфним мотивима ишле на Запад, не само за потребе одевања, већ и за украс у декорацији цркава⁴⁸⁸. У Малој Азији, као и код неких персијских племена, негована је мит о орлу као симболу силе и власти. Касније су га присвојили и Турци Селџуци. У Византији, на пример, од XI века Комнени замењују стари амблем цивилне и црквене моћи, једноглавог орла, двоглавим орлом. Код нас се овај мотив налази на плаштовима Стевана Првовенчаног и Радослава у Милешеву⁴⁸⁹, у Лескову и Дечанима, затим у Бугарској и живопису Бојанске цркве, на композицији из „Живота Св. Николе“⁴⁹⁰. Овај декоративни мотив је примењиван и на новцу деспота Оливера.

За време Лазара, мотив двоглагог орла је употребљаван на свечаној одећи Лазара и његовог сина. Тако одевен приказан је на раваничкој ктиторској композицији. У Љубостињи и Манасији исто тако је обучен Стефан, приказан као наследник престола, са хаљином декорисаном старим комненским амблемом двоглавих орлова.

Други сличан и веома занимљив мотив се налази на раскошном костиму кнегиње Десиславе, жене севастократора Калојана, унука српског краља Стефана, а живописан је такође у Бојанској цркви, око 1259. На хаљини су златним концима извезени медаљони са по два афронтирана грифона расцветалих репова и наглашених канци на шапама, постављена са обеју страна дрвета живота⁴⁹¹. Врло слична композиција двеју афронтираних зооморфних фигура налази се и на сачуваним остацима хаљине кнеза Лазара (сл. 26), која се сада чува као експонат Патријаршиског музеја у Београду⁴⁹². Обе животињске фигуре су вешто уметнички дате, са наглашеним и снажним попрсјима, раширеним канцама и реповима који се провлаче између ногу и на



Сл. 26. Афронтиране лавље фигуре. Детаљ са хаљине кнеза Лазара која се чува у Патријаршијском музеју у Београду

Fig. 26. Figures de lions affrontées. Détail de la tunique du prince Lazar. Musée de la Patriarchie à Beograd.

завршецима разлиставају у вегетабилни орнамент; представљају разбеснеле лавове са разјапљеним чељустима и у нападачком ставу.

Овај кратки осврт на декорацију зооморфног карактера употребљаван у текстилу, пружа уверљиве податке о сличним, каткад идентичним мотивима, који су били широко распрострањени од истока до запада. Такви мотиви из Византије се преносе у бугарску, македонску и српску уметност, а њихово заједничко порекло несумњиво је на Оријенту. Међутим, занимљива је чињеница да су овакви мотиви налазили примену и у каменој резаној пластици. На пример, поменуте мотиве са Десиславине и Лазареве хаљине, са представама афронтираних зооморфних облика, раванички скулптор очигледно понавља у архитектонској пластици Лазаревог нартекса. То је исти мотив двају грифона на каменом медаљону, који је јеромнонах Стефан подигао из рушевина старог нартекса и уградио у северни зид свога здања (т. XXVII). Систем симетричне композиције, садржина и основни карактер мотива, упућују на исти извор, а све заједно сведочи да је постојао један савремени укус, који је преко уметничких схватања Византије освајао разне културно уметничке средине суседних византијских земаља. Савремени мотиви нису се задржавали искључиво на текстилу, већ су налазили примену и на подлогама разних других материјала.

АНАЛОГИЈЕ НА МИНИЈАТУРАМА

Као што је уметност на средњовековном текстилу обилавала мноштвом мотива међу којима се проналазе аналогije интерпретиране у каменој пластици, може се рећи, тако исто богату а и богатију ризницу ове врсте декоративне уметности, пружа сликарство минијатура. Текстови средњовековних илуминираних рукописа обилују разноврсним материјалом у коме се очигледно запажа како су слични или исти мотиви на пергаменту, текстилу и камену међусобно повезани, уз постојање веома малих разлика. Та варирања нису мењала ни садржину ни мотив, већ само донекле облик који је губио или добијао у форми под утицајем технике извођења. На пример, у минијатурама или у живописаној орнаментици, машта уметника је дозвољавала да један исти мотив буде живље и раскошније обрађен, на текстилу грубље, а нешто

грубље у камену, рађен најоштријим клесарским длетом, тако да се уметник због чврстине материјала ограничавао на нешто једноставније облике.

Неколико нових и познатих студија проф. Св. Радојчића на пољу проучавања српског минијатурног сликарства умногом доприноси да се преко генезе илуминираних рукописаних докумената лакше и прецизније сагледа еволуција сличних мотива⁴⁹³. Упоређивањем облика запажа се преовладавање пре свега одређене тематике и формираног укуса без обзира на подлогу на којој је уметник радио. На украшавању средњовековних књига и рукописа радили су уметници који су, по природи свога посла, несумњиво били у веома блиском контакту са људима од пера, изузев појединаца који су били предиспонирани и за једно и за друго. Осим тога, не изгледа невероватно да велики мајстори минијатурног сликарства нису задржали и у друге врсте уметничког стварања. За сада су њихова имена непозната, али не би било немогуће да су они припремали предлошке клесарима или радили и као скулптори. Остаје још увек нерешено питање: нису ли илуминатор Роман хроми и монах Теоктист, били истовремено и клесари камене пластике, као што је то успео да докаже Св. Радојчић за илуминатора књига Тодора, који је истовремено био и живописац руденичких фресака⁴⁹⁴. Међутим, код поређења минијатура и камене пластике, очигледно се запажа близак контакт једних и других уметника. Ову сарадњу је одлично запазио исти аутор доводећи у везу рашку пластику романског порекла са мотивима минијатура у Мирослављевом и Хиландарском јеванђељу⁴⁹⁵. У каснијем периоду средњовековног стваралаштва, нарочито у другој половини и пред крај XIV века, осећа се још ближа зависност, која се манифестује у снажнијем контакту минијатура и саме скулптуре. Поред апстрактног и биљног, илуминиране рукописе је освајао и зооморфни мотив (пореклом из македонских и бугарских уметничких радионица)⁴⁹⁶, који се јављају и у скулптури савремене камене декорације, као архитектонски украс моравских грађевина. О таквој узајамној вези сведочи низ рукописа декорисаних минијатурама које и по облицима и хронолошки припадају моравској уметности⁴⁹⁷.

Не треба заборавити да су илуминирани рукописи и књиге, као предмети који се лако преносе, били веома подесни да се из једног културног жаришта пренесу у друго. На македонском подручју било је неколико преписивачких центара у којима је у току XIII века негована орнаментика „тератолошког типа“⁴⁹⁸. У Хиландару је такође постојала преписивачка радионица. Последњим истраживањима на Синају утврђено је да је тамо доспело много рукописаних књига наших мајстора преписивача; тамо се налази податак и о боравку хиландарског старца Исаије у манастиру Св Катарина⁴⁹⁹.

Тако жив промет илуминираних рукописа између појединих културних подручја несумњиво пружа индиције о размени и укрштању међусобних утицаја у уметности минијатуре. Под притиском Турака ова уметност у пуном процесу, налази ново тло и нове услове за даље цветање. Повлачењем феудалног политичког и културног центра са југа ка северу, на територију Поморавља, повлачила се истим путем и културна елита ондашњег друштва. Још за време Лазара, а нарочито његовог наследника Стефана, запажена је изразита књижевна активност у преписивачким радионицама смештеним у Љубостињи и Ресави. Несумњиво је да су се у оваквим центрима нашли, поред најбољих књижевника, и уметници минијатурног сликарства. Њихова настојања на пољу културе у новој средини, била су почетак снажног препорода који је одбацивао строге форме конзервативне традиције, и наглим заокретом унео свежину у литературу, скулптуру, па и у зидно сликарство.

Није потребно дуго трагати за доказима о очигледно тесној вези минијатуре са моравском пластиком. Исто тако, не треба ићи за анало-

гијама даље од извора који су непосредно утицали на моравско подручје, иако се могу чинити аналогije и када су у питању прилично удаљени примери, настали захваљујући веома живим везама и размени утицаја између подручја у којима је владао сличан савремени укус. J. Strzygowski је писао да је Србија обилазећи Византију могла да стоји у директном контакту са подручјима хришћанског Истока, преко својих монаха који су често одлазили на Синај, у Сирију или Палестину. Аутор сматра да Византија услед навале Турака није имала снаге да ствара монументална дела, због чега су снажни центри православног монаштва постали Палестина и Атос са Хиландаром⁵⁰⁰.

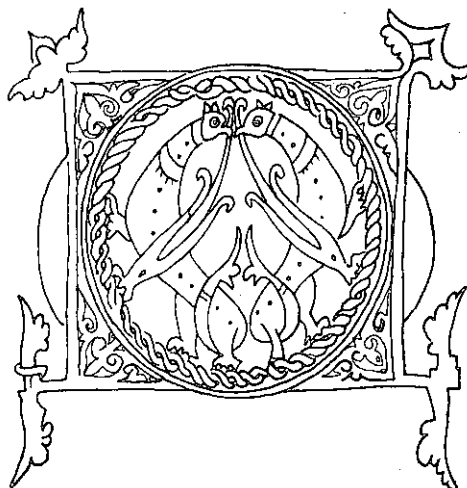
Тако, на пример, у сликарству минијатура, поред биљног, геометријског и зооморфног мотива наилази се и на аналогije појединих елемената архитектуре. Најчешћи и најраспрострањенији је мотив биљног и геометријског облика. У Хомелијама Григорија Синајита из XII века, на спољашњој архитектури приказане грађевине виде се типичне парпетне плоче са византијским геометријским преплетом⁵⁰¹. Насловна страна Јеванђеља Јурјевског манастира украшена је низом разноврсних мотива са тракама вегетабилног орнамента⁵⁰². Вегетабилни мотив палметица у срцоликим пољима, које се ритмички ређају у тракама, налази се и у грчким минијатурама из XII и XIII века. Изразит пример пружа рукопис грчког четворојеванђеља у пољском музеју Czartoryski. Поједини примерци орнамента којима су уоквирене фигуре евангелиста, очигледно показују да је ова орнаментика негована пре него што је настала у каменој пластици у Поморављу⁵⁰³. Други мотив каменог резаног орнамента на архиволти северног прозора западне фасаде, који се понавља и на широкој архиволти око горњег прозора јужне фасаде Ђаконикона (т. XLIV), води далеко порекло у византијским минијатурама с краја XI и из XII века. Налази се на минијатури познатог рада Јована Хризостома који се чува у Националној библиотеци у Паризу⁵³⁴, или у минијатурама из Хомелија Григорија Назијанца, које се чувају у ризници манастира Св. Пантелејмон на Атосу⁵⁰⁵. Исти мотив уоквирује фигуру Св. Марка у Григоријевим Хомелијама, које су својина Националне библиотеке у Паризу (Cod. gr. 68, fol. 56)⁵⁰⁶.

Двочлани апстрактни преплетни украс је још чешћи у минијатурама и скоро редовно формира њихову основну конструкцију. За њега постоји велики број аналогija. Међутим, посебну пажњу треба посветити зооморфним мотивима. Они се по својим одређеним и карактеристичним облицима везују за аналогне примере у минијатурама и знатно убедљивије сведоче о узајамној повезаности и зависности једних од других. Мотив двају афронтираних грифона који украшавају богату хаљину севастократорке Десиславе у Бојанском манастиру, употребљава у XIII веку, као иницијал на пергаменту, мајстор београдских Паримија⁵⁰⁷. Сличан мотив се налази и у рукописима Св. Тројице у Сергијеву, датованим у XIV веку⁵⁰⁸. 1340-их година употребљен је као украс тунике византијског регента Алексија у медаљонима са златним тордираним оквирима⁵⁰⁹. Скоро идентичан мотив постоји и на остацима Лазареве хаљине. Још убедљивије сличности запажају се на минијатури бугарског Норовског псалтира датованог у XIII век (сл. 27)⁵¹⁰. Најзад овакав мотив раванички скулптор на врхунцу своје снаге, веома рафинираног укуса и длета, клеће у медаљону за тимпан средње бифоре нартекса (т. XXVII).

Стилизовани животињски мотиви налазе се и у сликарству минијатура у периферним византијским подручјима, као што је Јерменија. Изванредну стилизацију и испреплетеност фигура показују примери које је у својој студији сакупио В. В. Стасов⁵¹¹, међу којима су крилати грифони снажних истурених попрсја, издужених и укрштених вратова, и који се завршавају птичјим главицама⁵¹². Слично укрштена тела и вратови змија односно крилатих аждаја које је скулптор моравске пластике исклесао на северном прозору западног травеја рава-

Сл. 27. Минијатура са афронтираним грифонима. Бугарски Норовски псалтир из XIII века

Fig. 27. Miniature aux griffons affrontés. Le Psautier bulgare de Norovo. XIIIe siècle, (selon S. Radojčić).



ничке цркве, на Лазарици и Каленићу, налазе се на представи петкуполне цркве познатог руског псалтира рађеног у Смоленску. На њему су сви елементи који карактеришу моравску пластику, веома жив и богат апстрактни преплет, афронтиране стилизоване птичије представе, па и архитектура преломљених лучних архиволти на сараценски начин⁵¹³. Међутим, још ближе аналогије за наше моравско подручје пружа крилати грифон са телом змије, јарећом главом и роговима из илуминираног јеванђеља Диваша Тихородића из 1330. године⁵¹⁴.

Афронтиране птичије представе у раваничким тимпанима северних прозора западног травеја и протезиса, такође се веома често сусрећу у минијатурном сликарству. На њих се наилази у афронтираном ставу код В. В. Стасова⁵¹⁵, и ту се оне хране плодовима са дрвета живота, или, код А. Ш Мнацаканяна⁵¹⁶, са фигурама постављеним здружено, са прислоњеним леђима, аналогно оним двома у тимпану протезиса. Појаву таквог мотива Мнацаканян је објаснио као симболичну представу парења, плодности, односно рађања⁵¹⁷. Овакав поредак са по две птичије фигуре провлачи се кроз средњовековну уметност још од најраније хришћанске епохе. Сличним мотивима афронтираних птица украсио је јерменски илуминатор четворојеванђеље из XII века⁵¹⁸.

У моравској пластици је као архитектонски елеменат често употребљавана розета, која није изостајала у минијатурама. Изванредни примерци којима су декорисане заставице на јерменским четворојеванђељима око средине XIII века⁵¹⁹, пружају аналогије не само за камену пластику, већ и за радове мајстора на оковима икона. Средњој розети коју је публиковао А. Ш. Мнацаканян⁵²⁰ слична је по мотиву издуженог средњег копљастиг листа палмете, одговарајућа хиландарска розета у северном тимпану.

Фрагмента пуне розете која је стајала у једном од тимпана бифора Лазаревог нартекса (т. XXVIII, XXIX), показује потпуну подударност са розетом минеја из 1342. године⁵²¹. Мотив дијагонално распоређених петолисних палметица између Кракова крста, имао је широку примену и на оковима икона⁵²², а често и у орнаменталном зидном сликарству. Исто тако богат материјал пружа и српски рукопис из XIV века који илуструје живот Александра Великог, чуван у Народној библиотеци СР Србије у Београду. Посебно пада у очи сличност розете са тимпана бифоре Лазаревог нартекса, са уплетеним троугаоним фигурама које симболизују Соломонов печат украсен палметицама на одговарајућој минијатури овог рукописа⁵²³.

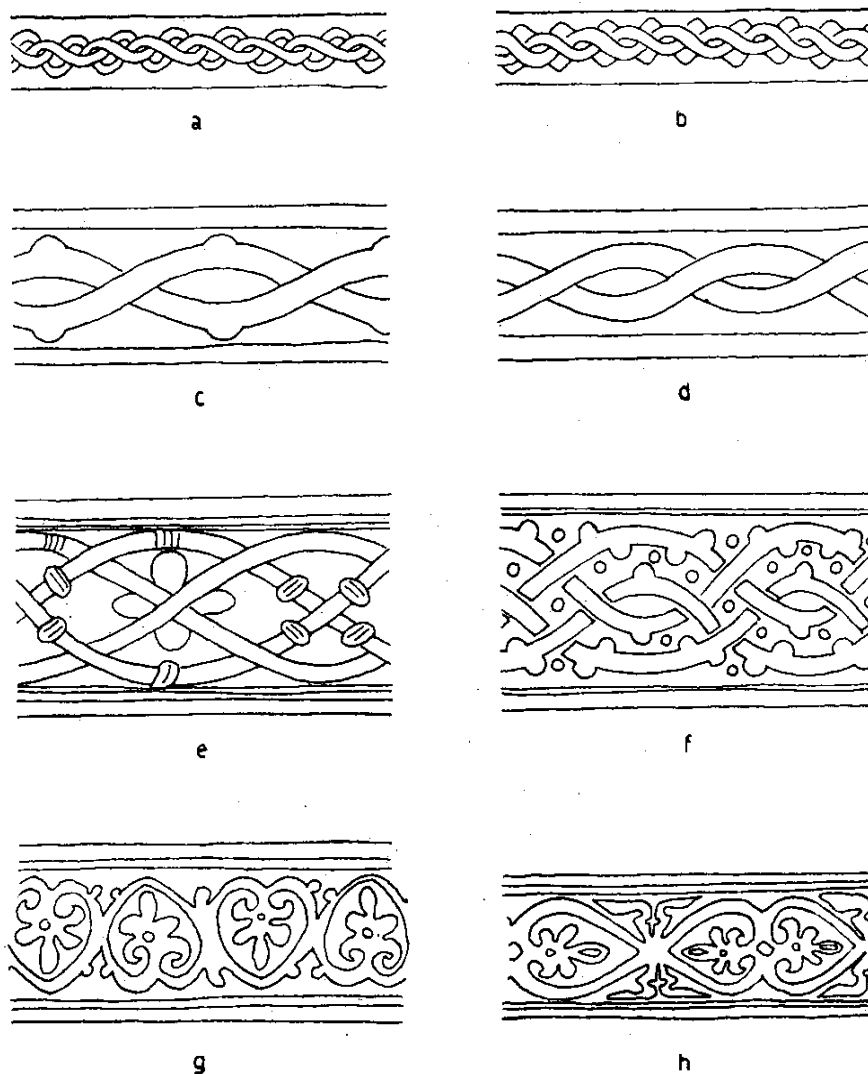
Узајамна веза и испреплетаност мотива на текстилу, у минијатурама и у каменој пластици сведочи о заједничком извору, блиским схватањима и истом укусу различитих средина у којима се стварало. Та повезаност орнаменталне уметности са рукописа и камене декоративне пластике је очигледна. Судећи по многим аналогијама, не гу-

бећи при том из вида старије порекло минијатуре, може се рећи да је моравски скулптор за свој камени резани украс црпео највећи број мотива из богате ризнице минијатурног сликарства XIII и XIV века, што је већ једном потврђено⁵²⁴.

АНАЛОГИЈЕ У СТАРИЈЕМ
ЖИВОПИСУ

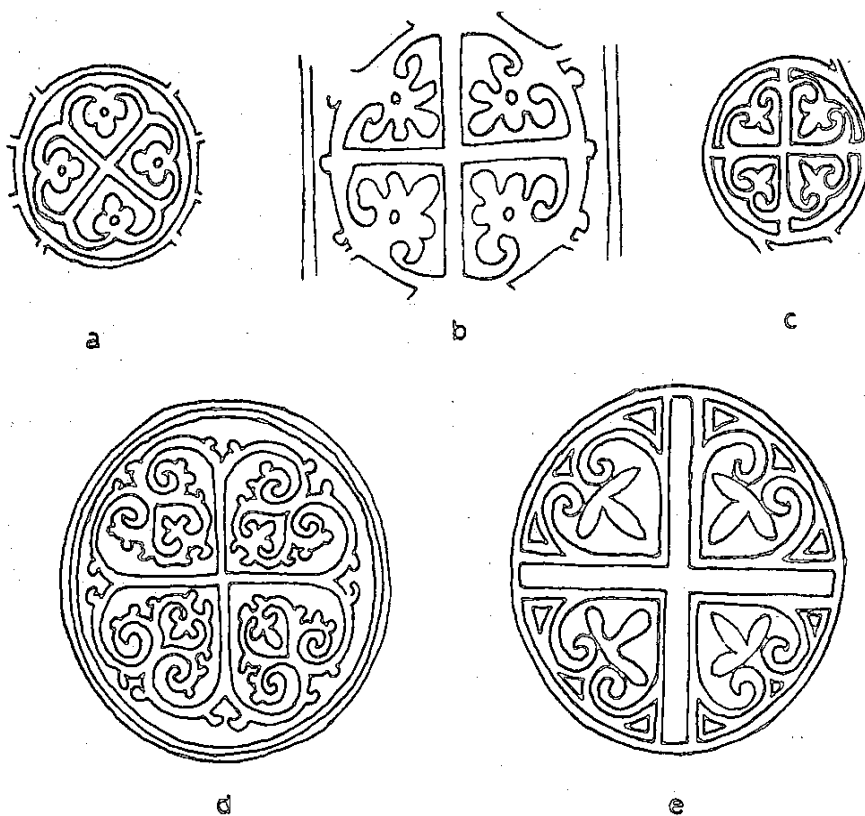
Осим на текстилу и у минијатурама, мотиви моравске камене пластике могу се често наћи и у орнаментици зидног сликарства, у старијем а и савременом живопису, поготову на познијим фрескама. Коментаришући утицај минијатуре на зидно сликарство Св. Радојчић, вероватно бацајући тежиште на иконографску садржину и композицију, уздржљиво закључује да овај однос још није довољно проучен, мада каже да је у области орнаментике минијатура предњачила⁵²⁵.

Осим мотива за сликану орнаменту, зидно сликарство изгледа није много позајмљивало из минијатуре. У сликаној орнаментици је најчешће у употреби вегетабилни, ређе зооморфни, а скоро изузетно геометријски апстрактни мотив. Можда би се неповезаност сликара фресака и сликара минијатура могла тумачити тиме, што богати наративни репертоар са обиљем иконографских тема зидног сликарства није тражио никакву другу допуну осим ове.



Сл. 28. Живописана орнаментика, а, b и h у Матејчи, c, d, и f у Раваници и e и g у Дечанима

Fig. 28. Ornaments painted, a, b, h le monastère Matejč; c, d, f le monastère de Ravаница; e, g le monastère de Dečani.



Сл. 29 Живописана орнаментика розета а) у Ст. Нагоричину, б) у Дечанима, с) у Студеници, д) у Жичи и е) у Градцу
 Fig. 29. Ornaments paints. Rosaces, a) St. Nagoričino; b) Dečani; c) Studenica; d) Žiça; e) Gradac.

У графичким конструкцијама минијатура и орнамената зидног сликарства, била је редовно, без изузетка, полагања боја. Међутим, сличан поступак је скулптор често спроводио на моравској пластици, како на старијим, тако, још осетније, и на млађим споменицима. На пример, на раваничкој пластици боја је нестала, али на фигурама птица у тимпану северног прозора протезиса, затим, на главној западној розети цркве, или на пуној каменој розети у тимпану јужног прозора западног травеја, остали су несумњиви трагови боје. Трагови полихромисане пластике су утврђени и на пронађеним фрагментима Лазаревог нартекса. Овај поступак је спровођен и на полихромисању материјала употребљаваног за зидање, као што је опека. Међутим, боја полагања на порозној опеци се задржала знатно боље, најпре из разлога што је премаз вршен директно бојом у којој је било извесних масних супстанца, док је на пластици боја полагања преко врло fine и танке малтерске подлоге. Камена пластика манастира Велућа и Каленића је такође била полихромисана и допуњавана фреско орнаментиком⁵²⁶. Овакво бојење или имитирање пластике на фреско малтеру потврђују и грађевине једва нешто млађе од Раванице. На Љубостињи и Руденици протомајстор је био у тешњем контакту са живописцем или је сам био живописац. Уместо компликованог и одговорног рада на резању розета у камену, протомајстор је ове елементе архитектонске скулптуре изводио не само у камену, већ и на фреско малтеру⁵²⁷ (сл. 13). На врхунцу ове епохе споменика, управо, у доба њене декаденце, коју карактерише мали триконхос Св. Стефана у Милентији, богата декоративна пластика је и поред живости и разноврсности мотива била истицана још и полихромним ефектима.

Овако честа употреба боје на фасадама, било на каменој пластици или на фреско малтеру, указује на постојање некаквих узорака којима

су се служили градитељи при обликовању моравских грађевина. Како нису сачувани у целини примерци бојене пластике изузев изразито фрагментираних налаза са траговима боје, није се могла добити потпунија слика, а тиме ни могућност да се дође до неких значајнијих резултата. При свему томе не треба губити из вида могућност да су моравски скулптори могли имати на располагању увећане узорке минијатура, а можда и орнамената зидног сликарства. То би умногом помогло објашњењу очигледних аналогичности као и порекло технике бојења примењене на моравској каменој пластици.

Геометризирана трака преплета ређе је примењивана у живописаној орнаментици. Тамо где се јавља, она није дељена средњом линијом да би се добио утисак двочлане или трочлане траке, него је задржала углавном сличан често и идентичан мотив у систему наизменичног преплитања, док су празне површине између трака омогућавале живописцу да их лаким потезима четкице испуњава тачкицама или разним стилизованим флоралним орнаментима (сл. 28)⁵²⁸.

Међутим, мотив палмета распоређених међу крацима крста у медаљну кружног облика, какав је компонован на пуној розети раваничког нартекса, био је раније познат (сл. 29) у хронолошки старијој живописној орнаментици зидног сликарства, од Студенице, Жиче и Градца, па преко Старог Нагоричана и Дечана, док га нису најзад транспоновали моравски скулптори као мотив камене пластике⁵²⁹.

Осим овога облика у затвореном кружном медаљону, палмету врло често сликари и скулптори Поморавља користе као мотив орнаменталне траке у којој се понавља више пута у ритмичном низу. Овакви случајеви налазе се, још пре појаве у долини Мораве у живопису Матејче⁵³⁰, у мозаичном орнаменту у цркви Св. апостоли у Солуну⁵³¹ или на оквиру фреске Св. арханђела Михаила у Леснову⁵³².

Постоји још једна варијанта са мотивом палмете, на архиволтама бифоре Лазаревог нартекса, у срцоликим пољима формираним врежастим орнаментом, где се свака следећа палмета наизменично окреће својом осовином за 180°. И овакав мотив није био непознат живописцима XIII века⁵³³. Налази се у живописаној орнаментици Св. апостола у Пећи, а затим, већ потпуно оформљених облика, у богатом орнаменталном сликарству живописа Дечана⁵³⁴. Поред тролисне и седмолисне, петолисна палмета је веома често у употреби.

Вегетабилни орнамент спиралне лознице архаичног порекла нашао је места у моравском каменом украсу, мада је нешто живље и раскошније модифициран. Коришћен је не само на текстилу и у минијатурама, него често и у живопису⁵³⁵. Овај класични мотив са јаком традицијом јавља се, у свим изражајним видовима, далеко кроз средњи век. Када је већ реч о употреби палмете као мотива у сликаноме орнаменту, треба се задржати на облику осликаном на хоризонталном конзоластом венцу у наосу раваничке цркве. Овакав мотив није примењен на каменом украсу цркве, а ни у пронађеном материјалу старог Лазаревог нартекса. Као орнамент, налази се рано у живопису Жиче⁵³⁶, Св. Ђорђа у Старом Нагоричану⁵³⁷, у грачаничком нартексу на композицији „Крштење“, у лучном оквиру фреске Св. Никита на истоименој грађевини⁵³⁸, касније у живопису манастира Дионисију изнад капитета стубова⁵³⁹, као и на многим другим местима.

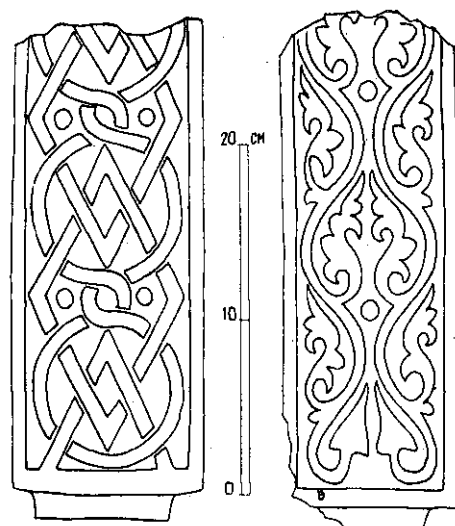
Сличност појединих мотива плиткорезане камене пластике и живописане орнаментике несумњиво говори о узајамној повезаности међу њима. Орнаментални мотиви са сличним графичким конструкцијама налазе места истовремено, а често и знатно раније, у сликарству као и у скулптури. Та сличност, па и идентичност, међу два различита изражајна техника, указује на сарадњу градитеља, скулптора и живописца, уколико се није радило о истим, даровитим лицима. У случајевима када није било тога, очигледно је да је било угледања на заједничке мотиве који су одговарали савременом укусу средине.

Распрострањени декоративни украс примењиван на средњовековном текстилу, минијатурама и на зидном сликарству, пре него што се појавио у каменој резаној пластици моравских скулптура био је познат оријенталној и византијској уметности, као и уметности разних њихових, периферних подручја. На византијским подручјима, ова уметност се развијала симбиозом утицаја из метрополе и нових, културних средина, у којима је налазила погодно тло. Знатно пре него на Лазаревим грађевинама, плитки површински камени украс негован је, истина у различитим техникама резања, на разним подручјима хеленистичке сфере утицаја.

Преплет клесан у камену као чест мотив средњовековне декорације примењиван је од ранохришћанске ере, па све до позног средњег века. Међутим, његова распрострањеност не иде само у дубину, већ и у ширину. Многи мотиви оваквог декоративног украса омиљени су како на Оријенту и Византији, тако и на прероманском или романском Западу. Исто тако на многим подручјима примењен је и на разним материјалима, и клесан у камену.

Моравска камена пластика и њени мотиви нису посебна новина у односу на ову уметност у тадашњим средњовековним културним жариштима изван Лазаревих земаља. Међутим, то је јединствена уметност коју је Лазарева средина начинила својственом и оригиналном, како у техници клесања, тако и у примени. Мотиви коришћени као декор цркава у Поморављу, били су познати и употребљавани као спорадичан украс у камену на многим средњовековним подручјима, на територијама романског Запада и много чешће, на подручјима под византијско оријенталном сфером утицаја. Та невероватна, често изненађујућа сличност између појединих мотива вајаних клесарским длетом моравских скулптура и оних који се налазе у разним епохама процвата византијске камене пластике, уверава да су такви мотиви били омиљени и коришћени кроз скоро цео средњи век. Разлика међу њима је само у томе, што су на појединим подручјима овакви мотиви чинили, у једно одређено време, основ уметничког изражавања (коптска, прероманска, старохрватска, Јерменија и Грузија, владиросуздаљска, итд.), док су у појединим подручјима играли споредну улогу, не дајући таквој уметности свој специфични израз услед сиромашније употребе (на пр.: романска). Разлика је још и у томе, што су слични мотиви скоро исте графичке композиције, у разним културним срединама обрађивани различитом техником длета и друкчије повезивани за архитектуру, али су зато задржали карактер плитко резане површинске пластике, каква је непрекидно негована кроз цео средњи век у Византији и на Оријенту. У том погледу, проф. А. Дероко налази и убедљиво графички упоређује сличност мотива из Италије, Далмације (X, XI в.), Грузије (XII в.) и Србије (XIV в.)⁵⁴⁰. У још већој мери илустративно, аутор ређа по хронологији постанка готово идентичне мотиве из италијанске романике, Далмације, Грчке, Јерменије, Грузије, Македоније и Србије⁵⁴¹. Тражећи објашњење порекла моравске пластике, аутор претпоставља да је она настала, „под импулсом Јерменије и Грузије“?

Сличности у тематици и мотивима декоративног украса на веома удаљеним територијама, које је уочио и на изузетан начин сабрао и приказао проф. А. Дероко, указују на међусобну зависност таквих територија. Сличности у мотивима на различитим подручјима, па и у различитим епохама не могу да послуже искључиво као доказ неких директних утицаја. Такве сличности виђане су и у мотивима текстила, минијатурном сликарству, живопису, па и у камену. При томе, не треба заборавити да је реч о сличностима у мотивима! Међутим, тражење сличности у начину резања таквих мотива, затим у њиховом интерпретирању, па и у њиховој примени и вези са архитектуром, било би узалудно јер подударности у том погледу не постоје. То је, заправо оно, што камену пластику Поморавља чини оригиналном. То је исто оно,

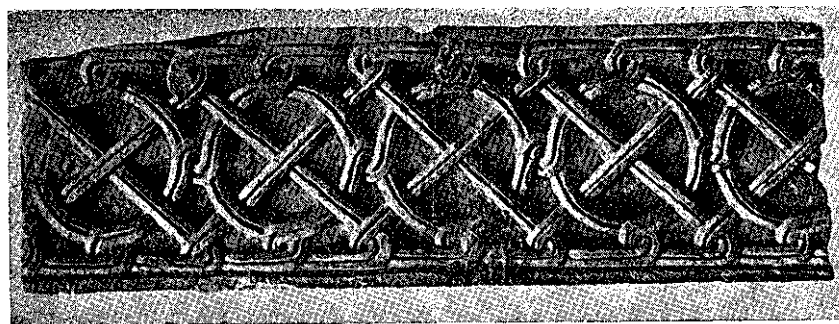
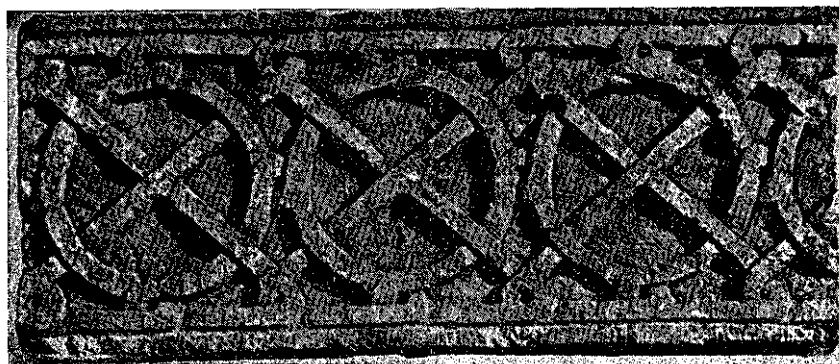


Сл. 30. Камени украс на преградним стубићима иконостаса рановизантијске базилике у Старом Коринту

Fig. 30. Ornaments sculptés. Colonnnettes de l'iconostase de la basilique à Stari Korint. Epoque haute byzantine.

што јерменогрузијанску, старохрватску, или коптску пластику по мотиву узајамно повезује, а по техници резања и примени на архитектури раздваја.

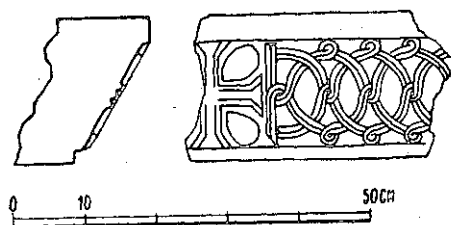
Ова необична и изненађујућа сличност мотива пружа занимљив податак, да су често слични мотиви употребљавани кроз цео средњи век, да се њихова примена простирала и по хоризонтали и по вертикали. У тражењу далеких извора оваквих мотива, пут води на приобална подручја источног Средоземља на којима се касни хеленизам укрштен са снажном домаћом традицијом оријента одразио на репре-



Сл. 31. Камена декорација фризова ископаних у капели А и В у Бавиту, сада у музеју Лувра

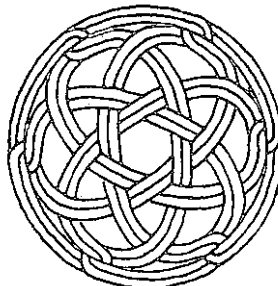
Fig. 31. Ornaments sculptés. Frises trouvées dans les chapelles A et B à Baouit Musée d-u Louvre.

Сл. 32. Одломак фриза са цркве Св. Ђорђе (Тезејон, Атина). Fig. 32. Fragments de frise. Eglise St Georges (Musée Athènes).



Сл. 33. Розета са двочланом траком на фрагменту рановизантијског циборијума (Византијски музеј у Атини, инв. бр. 300)

Fig. 33. Ciboire byzantin (fragment). Rosace à bandes bilobées. (Musée byzantin, Athènes).



зентативну уметност Византије одакле се каткад јаче, каткад слабије, ширио на уже локалне и периферне центре око метрополе.

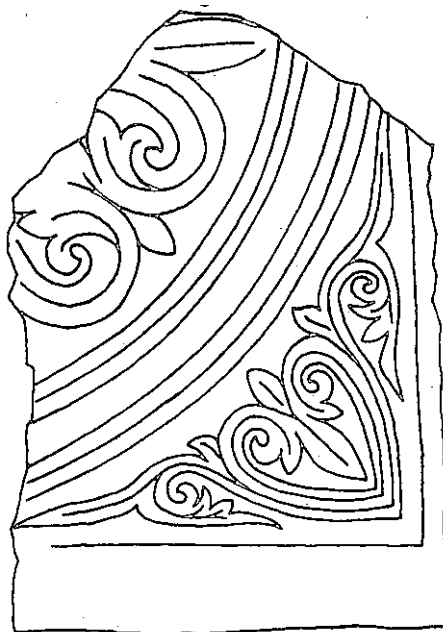
Др М. Васић се у својим студијама највише бавио овим проблемом и често се налазио у недоумици тражећи прави извор утицаја. У својим веома једностраним и необичним закључцима, давао је првенство Приморју. Он упозорава истраживаче да скулптовану орнаментику Лазаревог времена не треба тражити на Оријенту, специјално у јерменској уметности, када се она може наћи у Далмацији, на споменицима XIII и XIV века⁵⁴².

После др М. Васића, Ј. Стојановић⁵⁴³ је инсистирала на снажнијим утицајима Приморја него Јерменије и Грузије. И. Николајевић-Стојковић помишља да је у другој половини XIV века репертоар декоративне пластике са македонских споменика, коју су неговали византијски мајстори после пропасти Самуилове државе, могуће „донекле условио развој и тематику архитектонске скулптуре тзв. моравске школе“⁵⁴⁴.

Објашњавајући феномен настанка пластике у Поморављу, проф. Ђ. Бошковић наводи као могућност за решавање овог проблема, из-

Сл. 34. Фрагмент парапетне плоче са трочланом виизантијском траком и палметима рановизантијске базилике у Старом Коринту

Fig. 34. Plaque du parapet à bandes trilobées byzantines et à palmettes. Basilique à Stari Korint. Style haut byzantin.



међу осталог и контакте Србије са манастиром Св. Катарина на Синајском полуострву, и постојање неколико мањих јерменских колонија на средњем Балкану, посебно у Србији и Македонији. Исто тако, аутор доводи у везу и зетско Приморје са Моравом)⁵⁴⁵.

Др В. Петковић налази највише сличности за моравску пластику са декорацијом јерменогрузијских цркава а затим на Истоку преплављеном грузијанским монасима у време бујања и процвата монаштва⁵⁴⁶.

G. Millet, иако даје предности утицајима са Кавказа, анализирајући пластику XI и XII века на подручју византијског тла, долази до закључка да је вегетабилни, геометријски и животињски украс после овог времена постао најомиљенија декорација црквеног ентеријера, иконостаса пре свега, парапетних плоча, амвона, капитела, а каткад, само ређе, оквира врата, док врло ретко на спољашњим фасадним површинама, које су византијски градитељи радије полихромисали специјалним облицима теракоте, каменом и опеком. Аутор примећује да после феудалне расцепканости Душанове државе „српско-византијска школа, за време Вукашина и Марка, прави доста места за пластични украс”.

Зар не изгледа прилично уверљиво да је G. Millet био на правом путу? Као одличан познавалац византијске архитектуре и уметности, он је не само наслутити него готово открио кретање укуса нових уметничких средина који се чинио са јужног Балкана, нарочито од средине XIV века. Међутим, изгледа да му је недостајао доказни материјал, тако да није проследио до краја релативно спори ход нових стремљења. Имајући у виду несређено стање проузроковано феудалном расцепканошћу освојених македонских земаља, и доста јаку устаљену традицију грађења под непосредним византијским утицајем, нови декоративни украс ипак је неосетно ту и тамо отварао пут новој епоси, која се коначно афирмисала кроз нагло и полетно стваралаштво Лазаревог доба.

Историја као да се понавља онда када постоје слични политичко-друштвени услови. Шездесетак година тринаестог века било је довољно да Византија, иситњена на мање феудалне јединице, у својим уским доменима, под одређеним условима лагано напусти конзервативну традицију стила метрополе. Средином XIV века слично се дешава и на бившим територијама Душанове државе. У новим околностима и под новим утицајима увек долази до нових схватања и нових тежњи одлучног и брзог напуштања старог. До тада плитко резана камена пластика, која је украшавала ентеријере византијских грађевина, све више налази места и у спољњој обради. Захваљујући решењима ентеријера, на црквама постаје све изразитија тенденција спољашњег китњастејег и декоративнијег обликовања. Крута и строга традиција даје отпор у Цариграду, али зато периферни делови Византије много брже прихватају нова схватања.

G. Millet налази на Балкану два стила камене пластике, која се паралелно развијају и то један у Грчкој, а други у Македонији⁵⁴⁸. Није ли то једна од индикација да ова два географски и политички различита подручја, доскора под непосредним културним утицајем Византине, у једном повољном тренутку почињу да одгајају у својим културним срединама нову технику стила декоративног украса? Нови стил у свакој од таквих средина негован је под специфичним условима, а битне одлике дали су му уметници скулптори одгајани у таквим културним жариштима. Неоспорно, културно уметничка средина мале Лазареве Србије била је концентрисана на релативно уском територијалном простору. Она је свој нови укус извајала у пешчару првих моравских грађевина, које су постале узори млађим споменицима.

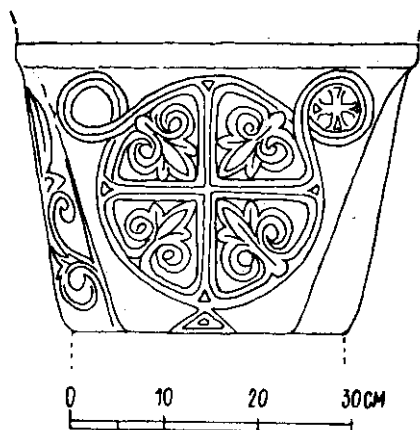
После пропасти велике византијске државе, брзо су нестајале и тековине њене културе. Турски освајачи су многе црквене грађевине прилагођавали за своје богомоље, уништавајући црквене инвентаре,

мозаике и зидно сликарство, док су спољашњост често облагали малтером. Поред тога, византијски споменици у самој престоници и ужој околини, мало су проучавани. Једва да су крајем прошлог и на почетку овог века извршена успела снимања архитектуре, најчешће постојећег стања, а да не говоримо о темељнијем истраживању студијског карактера. Најновији истраживачки радови последње деценије нису усмеравани на откривање и систематско сакупљање материјала, који би послужио за проучавање византијске пластике, већ су се углавном сводили на чишћење мозаика и живописа (Аја Софија, Монетис Хорас) и њихову конзервацију. Међутим, истраживања на споменицима византијске престонице у овом правцу, изгледа да би пружила много више података од оних којима се сада располаже. Истина, спољашност ових грађевина се јаче манифестовала кроз полихромни декор, али је зато црквени намештај у камену и дрвету, текстил или илуминирани украс црквених књига обиловао мотивима декорације, која се постепено преносила и на камен спољних фасада.

Византијски скулптори су изводили углавном површинску пликорељефну пластику, врло прецизно и круто, утискујући у дубину позађа извајаних мотива црну смоласту масу која је истицала снажнији контраст. Већ ка измаку класичне епохе, посебно у провинцијама као што су Грчка и Македонија, круте форме испод оштрих длета уступале су место меканом цртежу са све већим богатством мотива. И док је раније преовладавао апстрактни геометријски облик у декорацији, касније, нарочито у XIV веку, репертоар пластике је употпуњавао вегетабилни и зооморфни облик, а често оба заједно.

Још међу остацима рановизантијске базилике у Старом Коринту наилази се, на фрагментима менао старог иконостаса, на геометријску и биљну орнаментику (сл. 30). И геометријска трака и лозица бршљена су пуне, неподељене једном или двама средњим линијама које би остављале утисак двојне или тројне плетенице. Трака је пуна и излази из равни позађа за 3—4 mm, али зато код укрштања увек непогрешиво једном прелази, док се други пут подвлачи под суседну. На оба примерка менао уметник са изванредним осећајем мере и укуса, проширена и празна поља попуњава још једним детаљем, елементима кружних бобица, које се истовремено могу наћи као мотив и на споменицима коптске пластике изложеним у Коптском музеју у Каиру. Треба погледати само сличности са примерцима фризова ископаних у рушевинама капела А и Б у Бавиту⁵⁴⁹, који се данас чувају у музеју Лувра. Може ли се порећи да ови споменици, украшени геометријским преплетом, не носе, иако међусобно удаљени, карактер времена у коме су поникли (сл. 31)? Није ли очигледна сличност, чак и у нешто вештијем и рафинованијем длету коптског уметника на фризу из јужне цркве (капела Б) и грчког скулптора навикнутог на клесарску технику у мермеру, од кога нам је остао на Тезејону, приликом адаптирања за цркву Св. Ђорђе, одломак фриза из V века (сл. 32)? У овом случају оба клесара не остављају равну површину траке преплета, већ је деле средњом линијом и на тај начин образују тип двочлане траке.

И други примери рановизантијске пластике у Атини, на Пелепонезу или на приобалном делу Италије, у базиликама Равене и Аквилеје сведоче да је Оријент врло рано утицао на укус византијских клесара. Они су убрзо затим на широком пространству византијских подручја, и истока и запада, преносили дух нове каменорезачке уметности који је неговао плитку површинску технику резања обогаћену обиљем разноврсних мотива. У исто време, уметници мозаика украшавају под равенске базилике San Giovanni Evangelisto, скулптор на коринтској базилици клеше парапетне плоче са мотивом палмета, распоређеним дијагонално у срцоликим пољима, што чине и његови далеки потомци на капителу гробљанске цркве Благовештења у Хиландару⁵⁵⁰ или у Лазаревом Поморављу на пуној розети нартекса (т. XXVIII, сл 35). Исто



Сл. 35. Капител на трему гробљанске цркве Благовештења у Хиландару

Fii-g. 35. Chapiteau. Eglise de l'Annonciation cimetière. Chilandari.

тако, фрагмент са розетом рановизантијског циборијума, инвентарисан под бројем 300 у Византијском музеју у Атини није служио као узорак клесарима Лазарице и Велућа, али се може поуздано тврдити да је овакав мотив употребљаван још у рановизантијској пластици (сл. 33).

У даљем трагању наилази се на парпетним преградама ротонде у Коњуку, на мотив спиралне лозице, чије кривине испуњавају елегантно извијени листови биљног орнаmenta. Исти мотив је налазио места и у живопису, па и у камену, све до краја средњовековне епохе. Међутим, ово није једини, нити усамљени случај. Друга богатија варијанта мотива спиралне лозице налази се на многим источњачким споменицима у суседству Византије: у пластици сиријске хеленистичке базилике Калат семана⁵⁵¹, у интерпретацији сличног мотива са грождем грузијских клесара у Звартноцу⁵⁵², затим, исти мотив али са петолисним палметама на архиволти изложеној у Коптском музеју у Каиру, коме је по облику најближи пластични украс двојне аркаде Лазаревог нартекса (Т. XXVI, сл. 36).

Доцније, у класичном периоду византијске уметности, архитектура, сликарство, па и скулптура примају репрезентативне и озбиљне форме. У најужем центру Византије у то време на уметност донекле утиче карактер аутократско бирократске концепције друштва. У другостепеној пластици се још увек задржавају хеленистички облици који, истина, постају уморни, крути и лагано почињу да се губе. Напротив томе, период иконокластичних сукоба отворио је врата Оријенту. Од тада се почео осећати све јачи прилив александријско сиријских и исламских схватања. Но, ова уметност, иако је претрпела осуду цркве после измирења са државним, административним апаратом, ипак није могла заувек нестати из византијске средине.

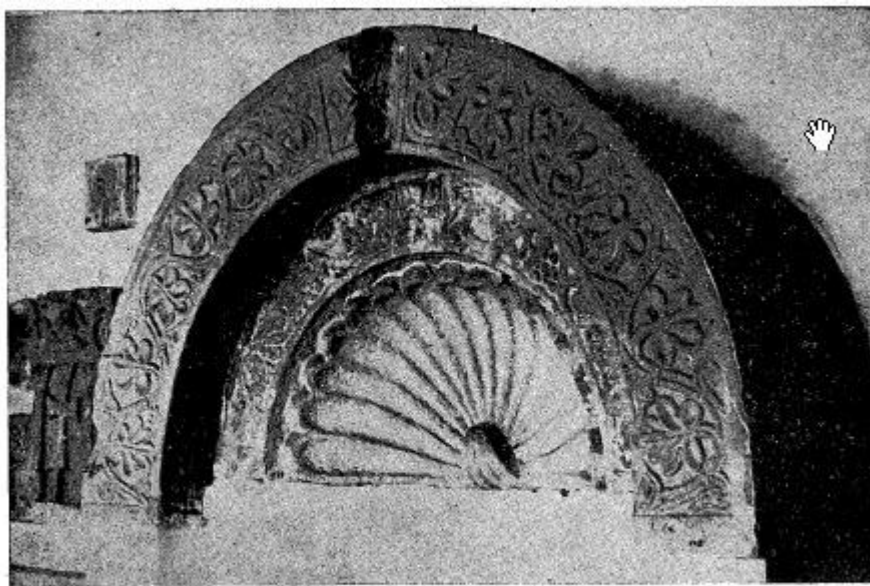
У X, XI па и у XII веку клесари вешти у резању мермера, доводе до врхунца такозвану класичну византијску скулптуру⁵⁵³. Они су, пре свега у Цариграду, а и у јачим периферним жариштима која су се држала стила метрополе, инкрустирали у мермер геометријску траку, биљне или животињске елементе, дајући у почетку предност апстрактној, а касније биљној и животињској декорацији. Клесарска техника је достигла савршенство и прецизност тачног цртежа, финоћу резања, живост полихромних контраста, али увек у пуној једноставности и озбиљности. Оваква декорација је налазила места углавном у ентеријерима црквених грађевина, пре свега на иконостасима, капителима, венцима, амвонима, оквирима ниша, затим на порталима или споља на колонетама дуж преломних страна апсида, а каткад на конзолама између слепих arkada.

Клесари у грчим провинцијама, као и у Македонији, нису никада поштовали префињени стил ове скулптуре. У овим релативно сиромашним периферним срединама, нарочито у XIV веку, радило се по укусу и према потребама нових схватања у којима је преовладала

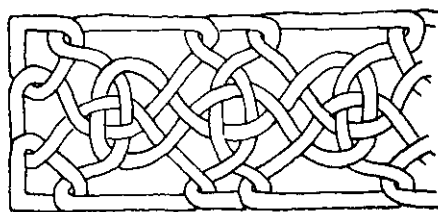
тежња за изразитијом декоративношћу грађевина. Уметници нису имали снаге да подражавају стил престонице, али су зато у материјалу јефтинијем од мермера вајали слободнију, живљу и разноврснију декоративну пластику. И док је преплетна пластика у провинцијама била радије прихваћена и заузимала све више места као изражајно средство у декорацији, конзервативна престоница и јаче монашке средине захтевале су од својих клесара да им још увек вајају акантусов лист и палмете на архитравима иконостаса и надвратницима, бршљанову лозицу на довратницима, или да праве комбинације трочлане траке и кругова на парпетним плочама иконостаса.

Милутин уграђује у Хиландар око четрнаест парпетних плоча с краја XII века⁵⁵⁴, рађених у строго класичном духу цариградске каменорезачке технике. На истој грађевини, међутим, налазе се апстрактни преплетни мотиви, истина, бојени и испуњавани смоластом масом, које Милутин није желео да понавља на својим црквама у северној Македонији и Србији. То су орнаменталне траке на доњој површини архитрава западног портала наоса и на оквиру источног улаза на северној страни нартекса (сл. 37). Његови вешти мајстори украшавају капители биљним орнаментом лиснате лозице, уплитањем на особит начин, што се види на капителима источне трифоре. Њима су слични украси на капителима Григоријевог ексонартекса који носе тројну аркаду између лође отвореног трема и северног простора на спрату. За једног од њих може се са пуно сигурности наћи веза са украсним елементима на раваничким конзолама, које носе фризове слепих аркада на апсидама (сл. 38, т. LXIV—LXVII).

Оваквим типом орнамента украшаване су и цркве у Цариграду. Лазаревим клесарима сличне узорке пружају мотиви на спољашњим конзолама или довратницима цариградске цркве Богородица Памакаристос и Панаκραнтос⁵⁵⁵. Занимљиво је да је мотив на конзолама компонован као целовита композиција, слично поменутих случајевима на хиландарским и орхидским капителима. На колонетама апсиде јужне цркве Панаκραнтоса клесан је орнамент биљног мотива, облика петолисне палмете у срцоликим пољима. Но, судбину цариградске пласти-



Сл. 36. Петолисна палмета на архиволти из Коптског музеја, Каиро
Fig. 36. Palmettes à cinq feuilles sur l'archivolte. Musée de Copte. Caire.



Сл. 37. Преплетне траке на доњој страни архитрава западног портала наоса Милутиновог Хиландара

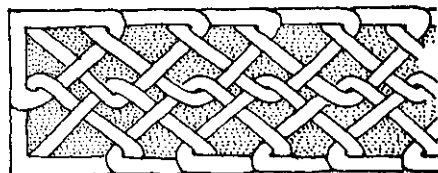


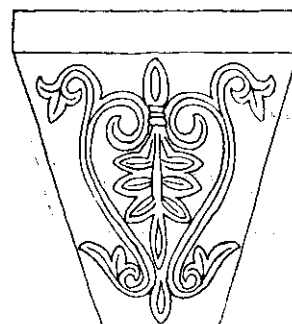
Fig. 37. Entrelacs. Partie inférieure de l'architrave. Portail occidental du naos. Chilandari.

ке очигледно илуструје пример парапетне плоче, накнадно узидане у последњу кулу Теодосијевих градских зидова који избијају на Златни рог, на којој су клесани мотиви биљног и геометријског преплета истовремено са трочланом и двојном траком. Зар цветни орнамент уоквирен тордираном траком преплета као украс капитела на стубовима подкуполног простора Теотокоса у Солуну, не пружа ретко очуван пример, који својим обликом и декорацијом наговештава појаву новог стила у грчкој пластици⁵⁵⁶?

Ови примери нису приказани са циљем да укажу на директну везу са скулпторалном декорацијом у Лазаревој Србији. Напротив, преко ових треба се само подсетити да је на византијским територијама негована ова врста декоративне пластике са мотивима који се јављају како у декору унутрашњости цркава, тако и изван њих, на тканинама, минијатурама илуминираних рукописа итд.

АНАЛОГИЈЕ НА НАШЕМ
СРЕДЊОВЕКОВНОМ ТЛУ,
АРХИТЕКТОНСКИ УКРАС,
ЦРКВЕНИ ИНВЕНТАР,
ГРОБНИ БИЉЕЗИ.

Напуштајући за сада ову репрезентативну пластику, треба погледати како се почео развијати камени плитко резани украс на сиромашнијим подручјима, изван строго конзервативних центара византијске метрополе. G. Millet је већ навео две школе које су се паралелно развијале на почетку XIV века, једну у Македонији, а другу у Грчкој⁵⁵⁷. Аутор је увидео да су обе напустиле класични укус цариградских скулптора и окренуле се оријенталним и исламским изворима. Међутим, око средине XIV века, наводно, у Македонији се широм отварају врата утицајима хришћанског Истока, Јерменије и Грузије, па и Русије⁵⁵⁸. Да ли су у питању само несумњиви утицаји Оријента, или су и други, који су допринели формирању новог стила пластичног украса? Није ли ту пресудни моменат у одвајању провинције, у којој је увек раније и брже усвајано ново него у строго конзервативним срединама? Најзад, у којој је мери и под каквим условима прилив нових утицаја допринео новом стилу декоративног изражавања?



Сл. 38. Мотив декорације на капителу Григоријевог ексонартекса Св. Софије у Охриду

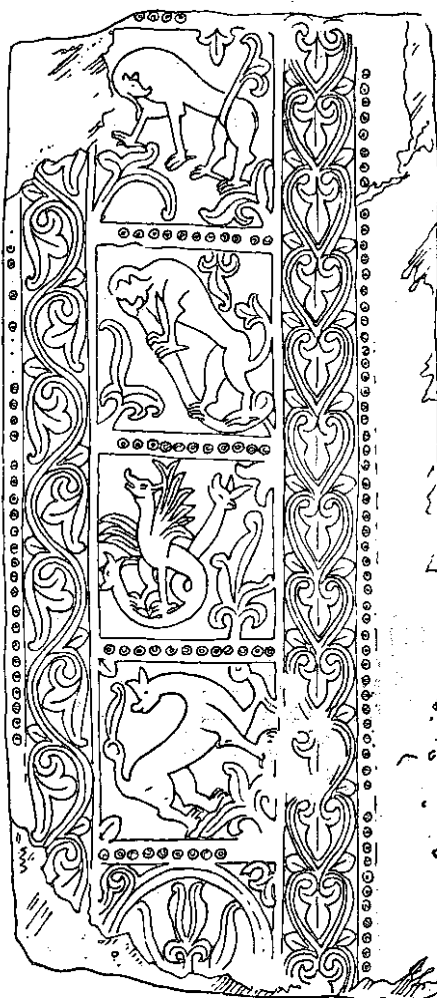
Fig. 38. Motifs décorés. Chapiteau de l'exonarthex de Grégoire. Ste. Sophie à Ohrida.

Чињеница је да је византијска скулптура, иако тешко и sporo, ипак примала доста са Оријента, нарочито у последњем периоду ове велике уметности. Али зато су сви нови утицаји лакше и брже продирали у њене провинције које су биле политички и територијално отргнуте од метрополе. Хришћански свет са Истока, потискиван од Турака, масовно је тражио уточишта на византијским територијама, носећи са собом своја схватања, која су се манифестовала у богатом и разноврсном репертоару оријенталних декоративних мотива, посебно вегетабилног и зооморфног карактера. Исто тако, богата ризница византијске уметности, била је непозната у њеним балканским провинцијама. Чувене минијатуре илуминираних кодекса, камени пластични украс, црквени инвентар резбарен у дрвету, били су извор неограничене инспирације македонских и српских скулптора. Без канона и круте традиције, ослобођена провинцијска пластична уметност, кренула је новим путем. Подручја грчког и македонског тла теже су се ослобађала традиције, стидљиво и постепено, док су у Лазаревој Србији од самог почетка постојали повољни услови за афирмацију нових схватања.

Појава декоративног пластичног украса у Поморављу условљена је низом чинилаца. Пре свега, у земљи коју су населили Срби повлачећи се на север, није било никакве раније традиције. Долина поморавља одједном је постала стедиште напредних снага које су под окриљем Лазара наишле на погодан услов да испоље раније стечена искуства. Наговештаји новог стила, који су се наслућивали у декорацији византијских, македонских и српских споменика, у новој средини се распламсавају и дају обележје новој епоси српске пластике.

На територији Македоније, на којој је Millet запазио инфилтрацију нових и непознатих мотива, тражећи им порекло на оријенталним подручјима⁵⁵⁹, скулптори су почели да исте мотиве клешу у камену неколико деценија пре него што су то учинили клесари на споменицима Поморавља. Овај доскора непознати терен чија је декоративна пластика у камену само узгред привлачила пажњу истраживача тако да није систематски сакупљена и обрађена, пружа драгоцене податке за анализу. Њен најбољи познавалац Millet је већ изнео извесна запажања са циљем да објасни порекло не упуштајући се у анализу њеног даљег деловања.

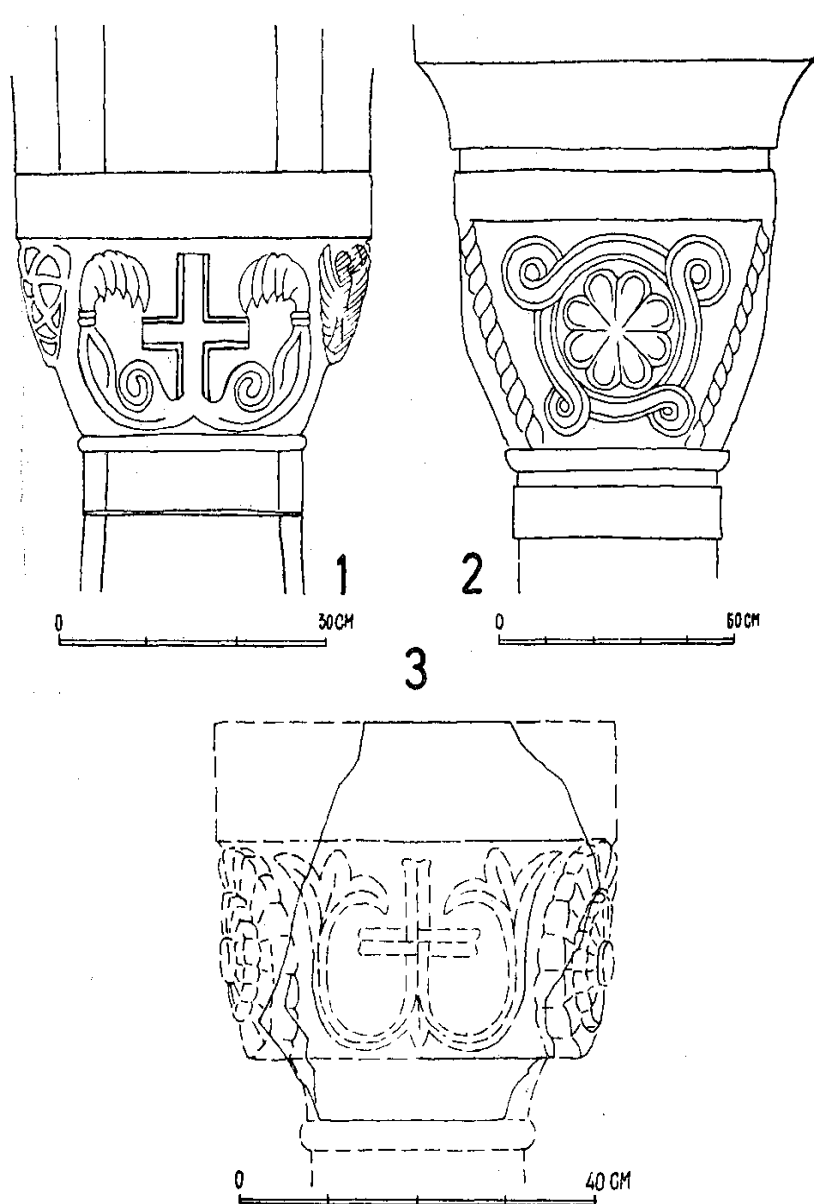
Македонски скулптор налази и обрађује геометријске, биљне и животињске мотиве које је средњовековна уметност већ познавала и



Сл. 39. Фрагмент пластично обрађеног портала нађеног у Скопљу.

Fig. 39. Ornaments sculptés. Portail trouvé à Skoplje.

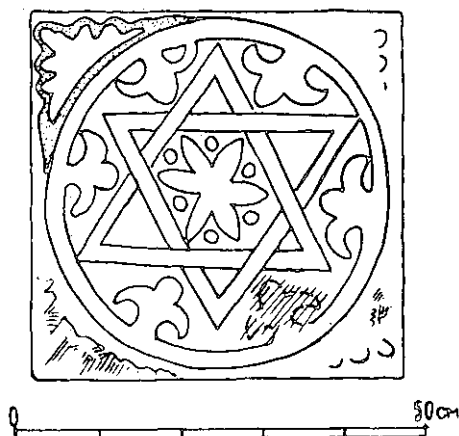
интерпретирала на разним материјалима и у разним видовима. Истина, он им даје својствен израз релативно сиромашне средине, слободну конструкцију композиције, лак и жив цртеж уз извесну дозу примитивизма. Спирална лозица бршљана на лесновском порталу из 1341, сасвим је слична поменутиим мотивима на сиријским, јерменским и коптским споменицима. Ови мотиви украшавају оквире медаљона на парапетним плочама хиландарског ексонартекса⁵⁶⁰. Али, још рафинованије длето, резало је биљни оквирни орнамент двочлане спиралне стабљике и наспрам ње ритмичну траку палмета у срцоликим пољима двојне траке, на очуваном фрагменту манументалног портала из Скопља (сл. 39). Могу ли се наћи адекватније аналогије за моравски, иначе чест мотив биљног орнамента⁵⁶¹?



Сл. 40. Капители: 1. Лесново, капител источне бифоре; 2. Теотокос у Солуну, капител стуба у поткуполном простору; 3. реконструисани фрагмент капитела

рзваничког нартекса

Fig. 40. Chapiteaux: 1. Lesnovo, chapiteau de la fenêtre géminée sud. 2. Théotokos à Salonique, chapiteau du pilier sous coupole. 3. Ravanica, chapiteau du marthex reconstruit.



Сл. 41. Амвонска плоча у Леснову (снимак Ђ. Бошковића, ал. бр. 4)

Fig. 41. Plaque d'ambon. Lesново (D. Bošković, al. n° 4).



Сл. 42. Илуминирани рукопис о Александру Великом (цртеж по Вл. Петковићу)

Fig. 42. Manuscrit enluminé du roman SUR Alexandre le Grand, (dessin selon VI. Petković).

Поред стилизованог биљног орнаментa на македонским споменицима не изостају необични примери зооморфних мотива, митолошких животиња или крилатих грифона. Ове занимљиве апстрактне представе животиња преко физиологуса су инспирисале још веома рано средњовековног уметника који их је вешто интерпретирао на текстилу, приликом украшавања рукописа, у металу, на дуборезу и камену. На слободним површинама око окулуса цркве Св. Николе на Трески, налазе се грифони и лавови распоређени у биљном декору. Кентаур у борби са змијом, василик стилизованих крила, затим, необичне животиње са репом који се између задњих ногу провлачи и на завршетку разлистава, појединачно распоређене у квадратним пољима и у природном покрету, показују зрелог и рутинираног скулптора скопског фрагмента. Поред далеког призвука прерађеног мотива из класичне уметности (кентаур), поступак уоквиравања појединих елемената малим рупицама врћених сврдлом, упозорава на путеве који воде у коптско подручје. Неколико експоната пластике изложене у Коптском музеју у Каиру, исто тако сведочи о утицају кујунџијске технике рада у металу.

Мало невештијом руком лесновски мајстор, у дубини рељефа на 2—3 mm, обрађује крилатог грифона, високо у горњем делу северног трансепта цркве. Примитивна стилизација ове пластике очигледно заостаје од разиграних, афронтираних, снажних грифона на раваничком медаљону. Али, зато су ту сви елементи, који су претходили његовој каснијој интерпретацији под руком раваничког скулптора: јако стилизована крила која се неспретно повијају око главе, разлистани реп провучен између задњих ногу и рачvasti нокти ногу⁵⁶². Међутим, скулптор манастира Леснова, овде релативно млад и неискусан, рекло би се као да је касније усавршио своју клесарску вештину у Поморављу. Нужно је указати на мотив декорације капитела олтарске бифоре, са крстом уоквиреним биљним орнаментом, који стоји фронтално између два украсна елемента на угловима. Њему одговара и по концепцији и по избору декоративног мотива фрагментовани примерак капитела са Лазаревог нартекса (сл. 40/3). Исто тако, флорални мотив срцолике композиције са другог капитела се понавља на угаоним конзолицама раваничке јужне певничке апсиде (т. LV, LXIII—LXVII и сл. 40/3). Осим биљног и животињског мотива, скулптор је на Леснову комбиновао са цветним и геометријски орнаменат. Плитку пластику, квадратне, вероватно амвонске плоче треба упоредити са нешто компликованијом конструкцијом резаном у тимпану бифоре раваничког нартекса (т. XXVI,

сл. 41). У обе композиције кружне розете појављују се слични елементи, само су у лесновској примитивнији и још незрели, док су у раваничкој рафиниранији и савршенији⁵⁶³.

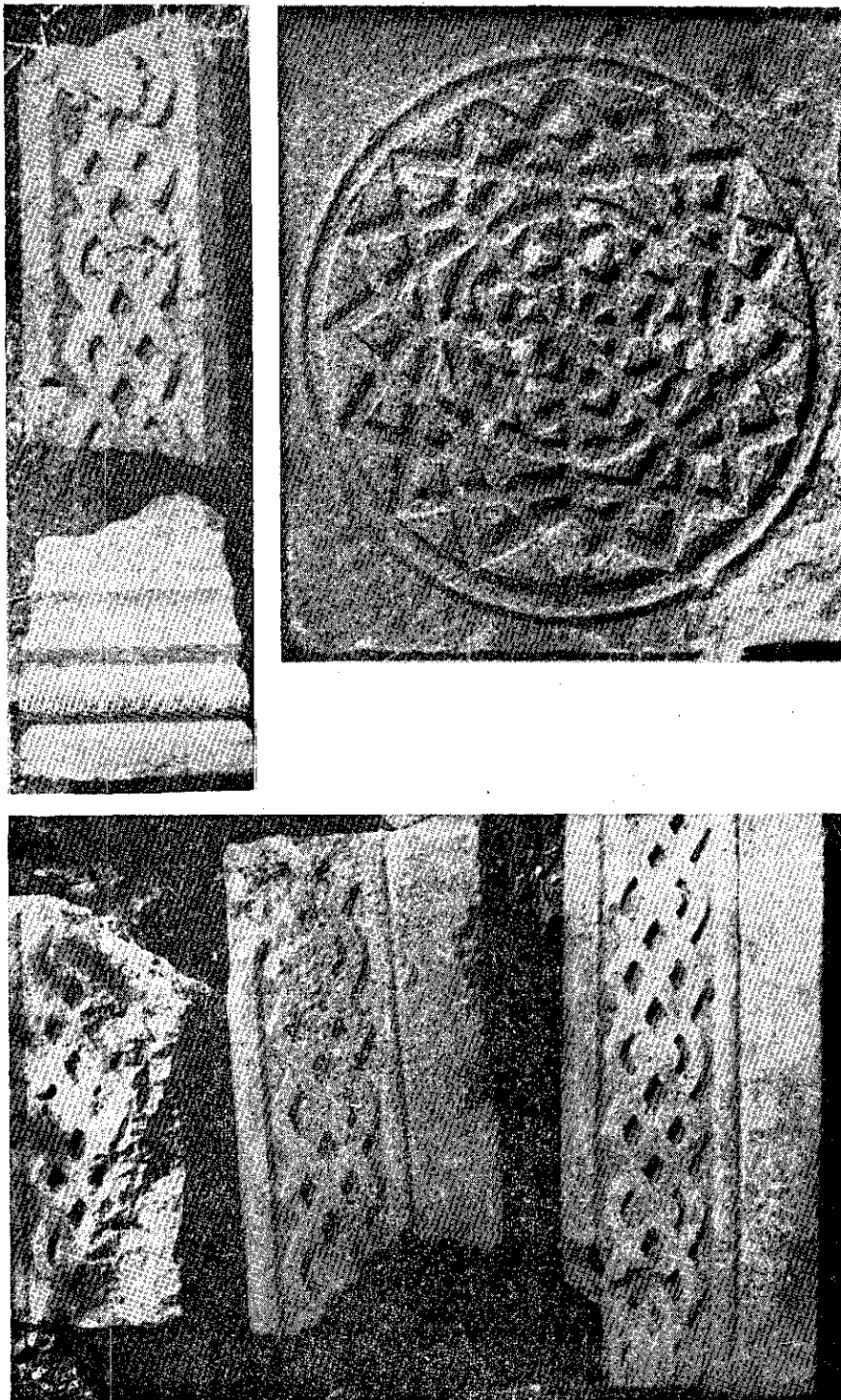
Тако примитивни облици каменог пластичног украса налазе се на недавно откопаној скулптури рушевина триконхалне грађевине манастира Рђавца у селу Мочаре, близу Косовске Каменице⁵⁶⁴. Пронађени мено са западне бифоре, допрозорници и пуна, неперфорирана розета, остављају утисак све већег приближавања стилу моравске пластике. Вештој клесарској руце није измакла тачна и прецизна графичка конструкција плиткорезаног апстрактног преплета, али уметник очигледно још није знао да моделује профил траке са средњом урезаном линијом (сл. 43).

По свој прилици, ниједан елеменат моравског декора у камену, није до те мере сматран производом романских утицаја са Приморја, као што је то случај са розетом која је затварала округле прозорске отворе. На романском Западу па и на нашем Приморју, овакви облици кружних прозорских перфорација масовно су употребљавани. На Кавказу је розета коришћена искључиво у декору, као пунопластични украс, а скоро никада као архитектонски елеменат. Па ипак, многи истраживачи су тражили аналогije или у богатој романској пластици или у многим и разноврсним мотивима на споменицима јерменођурђијанског подручја. Али оне нису биле непознате, пре него што су се појавиле у Поморављу, ни македонско српским скулпторима и сликарима. За то има довољно доказа. Розете Св. апостола у Пећи, у Жичи, Св. Атанасија у Лешку или Св. Николе у Љуботену пружају најбоље примере инфилтрирања утицаја са Приморја⁵⁶⁵. Међутим, њихови мотиви приморског типа нису неприкосновено поштовани у новој средини. У сукобу са источњачким схватањима, убрзо је и македонски и српски уметник овом елементу дао печат сопственог укуса и израз своје средине. Клесар поменуте пластике триконхоса у Мочарама, клеће розету по површини квадратне плоче пешчара, формирајући звездолики мотив траке која се уплиће. Слично њему, мајстор пунопластичне розете у Леснову пружа узорак којим се инспирише раванички каменорезац.

На македонским и српским споменицима XIV века, хронолошки старијим од ових у Поморављу, осећали су се сигурни призвучи рађања новог стила, који се на своме тлу споро и тешко одвајао од традиције. На том спором путу није ни доживео ренесансу због турских освајања. Међутим, нова српска отаџбина, помогла је великим мајсторима да савремена схватања о пластичној декоративној уметности и архитектонским облицима, изразе кроз један синтетичан модел црквене грађевине Поморавља.

Треба погледати како је та тежња за новим облицима декорације испољавана средствима технике живописа на црквама манастира Пећке патријаршије. Данилов сликар изводи на фасадама црква српске метрополе, у фреско малтеру, мотиве које су касније скулптори резали у камену на Раваници, Хиландару, Љубостињи или Каленићу. Како су остаци боје скоро ишчезли још увек се разазнају траке геометријског и биљног орнамента, па и розета⁵⁶⁶.

Мотив спиралне лозице на тимпану и допрозорницима Данилове бифоре јужног забата ексонартекса, познат је у старијем живопису на орнаментима палмета, које украшавају тимпане источног и североисточног прозора тамбура Св. Богородице, налази најближе аналогije за камени украс архиволти на Љубостињи. Други мотив који носи у себи карактер геометријског преплета, осликан као фриз испод кровног венца олтарске апсиде Св. Богородице, по свој прилици је могао да послужи вештом каменорезцу Каленића за украшавање архиволти. Није искључено да живописана, али доста невешто изведена, једноставна трака са две плетенице, у окулусу, са стране наоса Св. Богородице, не припада истом живопису.



Сл. 43. Новооткопана камена пластика на триконхосу у селу Мочаре код
Косовске Каменице

Fig. 43. Ornaments sculptés sur le triœnque. Fouilles récentes au village Močare
près de Kosovska Kamenica



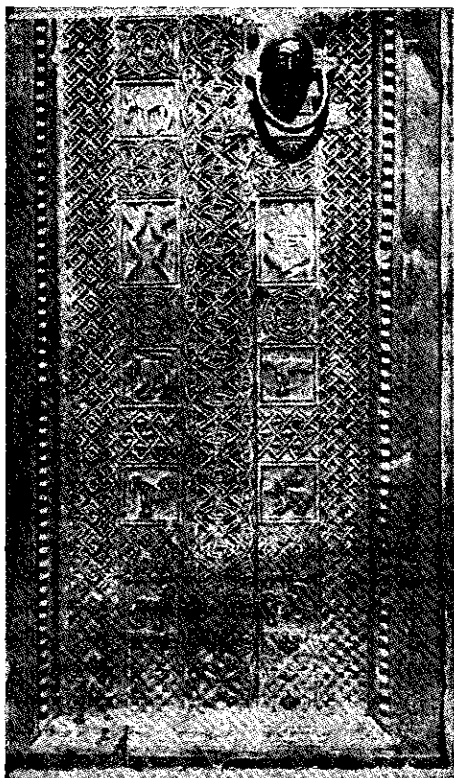
Сл. 44. Криво царских двери Св. Николе прилепског.

Fig. 44. Vantail du portail royal. St. Nicolas de Prilep.

Међутим, чак и занимљивије аналогije пружају живописани мотиви у облику розета. Зар се није на исти начин раванички уметник играо својим цирклом на свежој глини опеке спремљене за печење (сл. 2), као пре њега сликар розете на јужном делу источног постоља Богородичине цркве! Може ли се сумњати да су после тога Лазареви мајстори овај мотив пренели у камен хиландарског ексонартекса и, најзад, готово редовно понављали у декору Лазарице, Велућа, Каленића и других споменика. Следећи ове примере, несумњиво је на исти начин доспео на камен и други сликани пример розете са палметама, сачуван на кубичном постољу Св. апостола. Иако га нема на Раваници, ипак се налази у Хиландару, Лазарици и Љубостињи. Није случајна сличност раваничке западне розете са трећом пећком розетом израђеном по мотиву осмица које се преплићу преко радијалних елемената. Овај раванички тип се после тога готово без изузетка налази на многим споменицима.

За жаљење је што се није више сачувало оваквог живописа у Пећи. Но, и поред тога, релативно мале сачуване површине пружају изванредне аналогije. Оне сведоче још једном да су мотиви који су претходили моравској декоративној пластици, живели у сликарској техници још пре него што су транспоновани на камен.

Аналогije за моравску пластичну декорацију често се налазе и на црквеном инвентару. На томе је са правом инсистирао Љ. Караман, доказујући сродност облика орнаментике у резбарији црквеног дрвеног намештаја, са моравским мотивима⁵⁶⁷. Али, за ове везе које се не могу порицати, остало је релативно мало сачуваног материјала. То су ретко сачуване царске двери, иконостаси, престоли или седишта за свештенике, који су услед недовољно отпорног дрвеног материјала, били краћег века. Па ипак, о употреби и распрострањености преплетаног биљног



Сл. 45. Резба дрвених двокрилних врата цркве ман. Слeпчe код Битолја

Fig. 45. Boiseries. Porte à deux battants de l'église du monastère Slepča près de Bitolj.

и животињског украса на овим деловима црквеног намештаја сведоче с једне стране ретко очувани старији примерци, а с друге стране, примену такве декорације богато илуструје и млађи материјал на коме се одржала иста традиција украшавања.

Подручја најближа Србији на којима је негован овакав украс, била су Македонија, Грчка и Бугарска, што не значи да је ова уметност припадала искључиво овом делу шире византијске сфере. На против, њени утицаји су се осећали и у Италији, на хрватском Приморју (Сплит), па чак и на далеком коптском подручју. На једној старој таваници у експозицији Коптског музеја, налази се изрезбарена трочлана византијска трака, која се кружно уплиће око цветних орнамената⁵⁶⁸. Овај пример пружа доказ о томе да је мотив византијске траке са средњом јачом линијом био употребљаван на разним подручјима хришћанског света, али да је под рукама различитих мајстора добијао различите нијансе.

У тражењу порекла зоморфних мотива моравске пластике, G. Millet се пита нису ли они са Оријента или из Охрида у коме су већ скулптовани у дрвету⁵⁶⁹. Ово изванредно запажање научника, који у обиљу познатог материјала упозорава и на ове изворе, заслужује пажњу. Конзервативна, крута и уморна пластика византијских иконостаса, већ у Нерезима почела је да уступа места новом зооморфном стилу. Парапетне плоче нерешког иконостаса могле су да послуже македонским резбарима као најближи узорак за украшавање црквеног намештаја. Заиста, старије облике иконостаса рађене у камену, постепено су замењивали лакши и подеснији за обраду, али зато краткотрајнији дрвени иконостаси.

Декор иконостаса на презбитерју Св. Марије Космедин обиљује преплетима⁵⁷⁰. Међу парапетним плочама Св. Луке у Стири налази се онај исти мотив розете са палетама раздвојеним крацима крста, као и доцније на иконостасу Св. Димитрија у Пећи или, још касније, на раваничком нартексу⁵⁷¹.

Може ли се а priori одбацити могућност угледања на старије узорке које нуде Нерези или материјал из Богородице Љевишке? Македонски резбар на вратима царских двери Св. Николе прилепског, у висини парапета компонује на исти начин као и, византијски клесар нерешког иконостаса. Он у кружним медаљонима, уоквиреним у преплет, прави распоред слободних животињских фигура, птица и двоглавих орлова. Поред зооморфних фигура у горњим зонама прави места и за геометриске, биљне, па и мотиве розета⁵⁷² (сл. 44). Сличан пример пружају и дрвена врата Св Николе охридског⁵⁷³. Богато украшена двојним геометријским преплетом и животињским мотивима, она су најизразитији пример веза између моравског каменог декора и македонске резбарске вештине (сл. 45). Ово потврђује случај Андреаша на коме савременици Лазаревих каменорезаца, Маркови резбари, украшавају пластични рељеф свечаних фигура на царским дверима са двочланом траком преплета.

Није ли ово потврда да је широка распрострањеност плиткорелефног пластичног украса имала места и у црквеном инвентару, посебно у дрвеној резбарији? Релативно мали број сачуваних споменика, који су били склони бржем распадању и који су се услед лаке покретљивости могли чешће смењивати, ипак пружа добру слику о изгледу многих несталих и за увек изгубљених предмета црквеног намештаја. Али ова уметност, која је улепшавала унутрашњост црквених грађевина, негована пре појаве моравске пластичне декорације у крајевима јужно од Лазарева Србије, била је очигледно у пуном цветању. Све бржим измицањем испред утицаја византијске традиције у Македонији, посебно на новом тлу Србије у којој је иначе била изражена тежња за декоративношћу, овакви мотиви пластичног украса су могли да се са намештаја у ентеријеру пренесу и употребе за полихромне ефекте фасадних површина.

Пластична декорација овог типа налазила је места и на меморијалним гробним споменицима. Вертикална плоча из Миговија у Абердеизиру⁵⁷⁴ или далеки саркофаг из Тулуза, са гробља св. Сатурна⁵⁷⁵ украшавани су двочланим преплетима. У Барији, у катедрали Св. Сабина (Tomba di Voemondo) уклесан је орнамент палмете у ритмичном низу какав се види и у раваничкој пластици⁵⁷⁶. Са друге стране, у четврти Мурата II у Бруси, део веома старог византијског саркофага који су Турци употребили као бунар, носи урезан мотив палмета распоређених међу крацима крста⁵⁷⁷. Стела из још даљег коптског поручја, сада у Ватиканском музеју, оденута је плитко резаном тордираном преплетном траком и мотивом лозице⁵⁷⁸. Друга, инвентарисана под бројем 1814 у Британском музеју, рађена у дрвету, пореклом из VII—VIII века⁵⁷⁹, такође пружа изврстан пример коришћења мотива розета и двојне спиралне траке, која у приплитању формира кружна поља по оквирима стеле. Богатом преплетном декорацијом украшавано је и гробно камење на јерменођурђијанском тлу⁵⁸⁰.

На српском средњовековном подручју је ређе у употреби преплетни украс али се зато чешће јавља украс са вегетабилним мотивом. Надгробна плоча са натписом, нађена приликом радова код Св. Петра у Бијелом Пољу, има као декоративни елемент спиралну лозицу са полупалметама; сличну мотиву плоче нађене у Сопоћанима. Овај веома распрострањени орнамент који се може пратити и у нашем живопису, затим, на плитким архиволтама раваничке цркве исклесан је и на фрагментима мраморних допрозорника уграђених у донжон кулу утврђења манастира Раванице.

Трагање за аналогијама украсног орнаменталног мотива Лазаревих триконхоса не може се завршити, а да се не помену и охридске иконе из XIV века, са богатим репертоаром геометријских и биљних мотива и, нарочито розета.

Да ли је потребно, у тражењу аналогија за моравску преплетну пластику, ићи и на удаљенија подручја изван сфере византијских утицаја? Свакако да није. То би било узалудно тражење ретких, спорадичних мотива, иначе широко распрострањених, међу којима се могу наћи сличности, али се не могу доказати директне везе са орнаментиком раскошног каменог декора у Поморављу. Milletова ранија наслућивања, допуњена новим, претежно изворним материјалом, јасно оријентишу на јужна српска, македонска и грчка подручја.

У далекој Грузији, па и у коптској области, у мањем обиму, негује се слична камена пластика знатно раније него у Србији. Међутим, неких директних утицаја из ових крајева на Србију, није било. Још у VII веку арапска, а пред крај XI века селџучка племена, нагоне на бегство веште грузијске клесаре, али подаци из историјских докумената не пружају довољно доказа о томе да су они стизали и на Балкан. Влашка и Молдавија, као прве на удару оваквих емиграција, ипак примају, тек крајем XIV и почетком XV века, облике грађевина и декорације из Србије. Истина, раније смо помињали појаву јерменских колониста, насељених у долини Пчиње за време Милутина, али њихов утицај на развој и, ток уметности, није оставио никаквих видних трагова. Нешто уверљивијих трагова има у источној Србији, на Тршкој цркви, на Ладовом витовничком натпису или познатом рељефу Исусовог покрсја, али сав тај материјал је минималних размера, да би се у њему нашле аналогије за моравску декорацију. Осим тога, декоративни камени украс грузијских и српских црквених грађевина може да буде само сличан, али никако да то мере блиског карактера, да би се могло поверовати у узајамну зависност. Клесар камена у Грузији прави чвршћи и тврђи цртеж свога мотива, који се у резачкој техници битно разликује од лаких и меких потеза српског мајстора. Његов основни елемент у геометризираним, преплету је трочлана трака која је чешће у употреби од двочлане, док у Поморављу доминира двојни преплет. Намена розете иде у прилог супротних схватања: на обронцима Кавказа овај елемент је употребљаван искључиво као декоративни украс на пуној каменој површини, а у Србији има функционалну намену да затвара округле перфорације прозорских отвора и на тај начин оправдава своју примену у општем декору. Другим речима, пластична декорација у Поморављу је функционална, распоређена је са циљем да истакне конструкцију архитектонског склопа грађевина. Насупрот томе, јерменогрузијски камени украс чешће је расут по површинама фасада за које није органски везан⁵⁸¹.

Пластични камени украс моравских грађевина налазио се у разним епохама средњег века, на различитим подручјима, и на разноврсним споменицима. Слични мотиви примењивали су се у текстилу, на минијатурама, живопису, камену, црквеном инвентару, гробним стелама, па и у металу. Такви мотиви су неговани у готово читавој средњовековној уметности. Међутим, масовно су примењени први пут, на свој особен начин, на нашем Приморју под утицајем италијанских културних жаришта, у сфери византијско источњачке доминације на тлу Јерменије и Грузије и, најзад, на споменицима последњег српског средњовековног подручја. Временски и територијално међусобно доста одвојена, плиткорелефна пластика носила је на сваком од ових подручја специфичности своје средине, услова и схватања. Акумулирањем нових схватања и искустава, која су долазила до изражаја кроз нове облике, у долини Мораве је у историјском тренутку поникао нови облик грађевине и њен декоративни украс.

ЗАКЉУЧАК

Велике прекретнице и значајнији догађаји у политичком животу средњовековне Србије, увек су на извешан начин утицали на тековине културе и уметничко стваралаштво, изазивајући нарочите преображаје у монументалној архитектури, другостепеној пластици, пластичној декорацији и сликарству.

Крупан корак у политичкој историји средњовековне Србије начињен је појавом новог курса политичког гравитирања према јужним византијским територијама за време краља Милутина. Освајачке тежње на рачун Византије водиле су ближег контакту са цивилизацијом цариградске метрополе, а нарочито са културним достигнућима њених грчких провинција. Тако је у овом преломном периоду настала широка византинизација српске културе. Под непосреднијим и снажнијим утицајима културе освојених грчких територија, у архитектури изчезавају утицаји старе романске традиције. Распадањем моћног Душановог царства настало је време жестоких феудалних супротности и борби за превласт међу новоформираним феудалним јединицама. Коначно, за време кнеза Лазара пренет је политички и културни центар српских земаља на подручје слива Мораве.

Кнез Лазар властелин и логофет, који је почео политичку и војничку каријеру на Душановом двору, после слома великог српског царства истакао се међу српском властелом као „самодржавнын господињ срьблемь" у Поморављу. Продирањем Турака са југа, долази до померања центра културе у долину Велике Мораве. У овим центрима цветала је култура позне епохе средњовековне Србије, која је била искључиво везана за монашку средину.

У току последњих осам деценија слободе и самосталности Лазареве Србије у ова жаришта српског интелектуалног и уметничког живота склонили су се и деловали многи образовани људи, протомајстори градитељи, сликари, скулптори, преписивачи књига, илуминатори и песници, који су оставили за собом дела трајне вредности.

Најважнија збивања овог времена била је консолидација државне управе и решавање односа српске цркве према цариградској патријаршији у коме су углавном учествовали светогорски монаси српског порекла. Иако је Стефан Душан самовласно подигао црквену управу на степен патријаршије, после његове смрти осетиле су се тешке последице овог акта. Настао је бојкот бројног српског монаштва на Атосу које је налазило једини излаз у томе да уз помоћ кнеза Лазара посредује при измирењу и скине анатему са српске цркве. Овај значајни историјски акт одразио се и на пољу друштвеног и културног живота. Активност светогораца у овим тренуцима доказ је о старим, непосредним и тесним везама Србије са Светом гором. Преко угледних и утицајних личности они су у Србију преносили своја схватања о реформи црквенолитургијског распореда плана грађевине и на градитељску концепцију. Тако су на широко отворена врата пренети са Свете горе

нови утицаји, који су са собом носили нове облике грађевина. Ти облици се огледају у основној архитектонској замисли коју су Милутинови градитељи већ раније извели на Светој гори, далеко од српских територија, и управо, за време кнеза Лазара су освојили Поморавље у коме је формиран нов стил касне српске средњовековне архитектуре.

Поред светогорских утицаја који се огледају пре свега у типу грађевине и организацији унутрашњег распореда простора, архитектура дугује у доброј мери и традицији грађења у претходној епохи, прве половине XIV века. Лазареви градитељи нису еклектички пренели на српско тле светогорски шаблон. За спољње обликовање са распоредом пет купола, полихромију фасада или декоративну камену пластику не налазе се аналогije на Атосу. Српски неимари вајају модел грађевине по свом укусу, ослањајући се и на градитељска искуства протомајстора Љевишке, Нагоричина, Матејче и Грачанице. За разлику од светогорског квадратног облика, они за план основе усвајају издуженији правоугаони облик уписаног крста и комбинују са триконхосом. Изнад углова грађевине распоређују четири мање куполе, док фасаде на својствен начин прецизно шарају наизменичним редовима камена и опеке. Да би живописност фасада дала што богатији ефекат, налажено је места и за камени украс.

План моравске грађевине је оригиналан. Ова локална концепција проистекла је из нагомиланих претходних искустава која се огледају с једне стране у традицији грађења, а с друге у утилитарним потребама нових црквенолитургијских канона диктованих утицајем светогорске монашке средине. Прва Лазарева црква манастира Раванице је настала симбиозом светогорских триконхалних решења и Милутинових модела уписаног крста са пет купола.

Слично појави новог типа црквене грађевине, градитељи у Поморављу конструишу и свој нови модел нартекса специфичног карактера. Мада се међу претходним примерима не налазе решења за која би се могло рећи да су служила као директни узор, ипак моравски сажети и развијени облици садрже многе елементе из претходних епоха грађења отворених нартекса. Збир таквих елемената наговестио је нове облике које су Лазареви неимари умели синтетички да повежу у целину. Основни облик решења уписаног крста са куполом нашао је места углавном уз велике манастирске лавре, а мање грађевине пратили су облици сажетог крста.

У погледу на хронологију и однос раваничког нартекса према хиландарском ексонартексу, хиландарски је претходио моравском типу. О томе сведоче историјска документација, археолошки материјал и материјални остаци архитектуре старог раваничког нартекса сагледани у реконструкцији. У току радова на Раваници и у време великог стваралачког елана саграђен је хиландарски ексонартекс. Једноставни пиластри раваничке цркве понављају се на ступцима између широких хиландарских отвора, а релативно грубо профилисане ступце са усеченим колонетама, изведеним под рукама раваничких мајстора клесара, далеко финије обрађују каменоресци Лазарице, Велућа и Каленића. Тако једно зрело решење у другостепеној пластици и декорацији Раванице, у својој брзој еволуцији доживљава кулминацију на Лазарици и Велућу, да би касније, нарочито у каменом пластичном украсу, испољио врхунски домет на Каленићу и Милентији.

За разлику од претходних епоха средњовековне српске уметности, ову епоху посебно карактерише и доприноси њеној оригиналности плитко резани камени украс. Уметност плитко резане површинске пластике била је већ одавна веома распрострањена на подручјима Истока, одакле је освајала многа медитеранска културна жаришта. Одјек ове уметности је у различитим епохама средњег века и у различитим срединама био неједнаког интензитета. Па ипак, та врста скулптованог украса је у разним епохама свог развоја увек носила карактер

епохе, а по садржини је била одраз религиозно идеолошких схватања. Основни облици мотива су се провлачили кроз читаву епоху, али је њихова интерпретација у различитим срединама различито схватана. Посебни услови у свакој таквој средини давали су овој уметности специфичан израз и оригиналност.

Досадашња проучавања моравске пластике углавном су се ограничавала на резани камени украс, који је пратио архитектуру грађевине или испуњавао црквени инвентар. Међутим, мотиви и њихови облици, били су веома распрострањени и на другим материјалима (на текстилу, илуминираним кодексима минијатурног сликарства, дрвету, у орнаменталној уметности старијег живописа или на металу са истом тематиком, а често и истим мотивима). Но, без обзира на распрострањеност, моравски геометризовани, биљни или зооморфни мотив, носио је увек иста идејна схватања и исту садржину. Суштина и карактер се нису мењали, а техника изражавања је сама донекле мењала основне облике употребљаваних мотива. На пример, интерпретација сличног или истог мотива на текстилу, у минијатури, на зидној површини или у камену, дозвољавала је уметнику, уз помоћ средстава и маште, да га обради финије или грубље, раскошније или једноставније, у зависности од подлоге на коју је мотив преношен.

О пореклу каменог моравског украса било је доста речи у нашој и страној научној литератури. Тражени су путеви и везе чак на Кавказу, или у ризници прероманске пластике, али су увек давани уопштени закључци о томе да путеви воде са Истока. Неоспорно је да је то прави далеки пут, али због још недовољно проучене камене пластике касне византијске епохе и под њеном сфером утицаја културних центара јужних балканских територија, није се могло доћи до правих резултата. У Цариграду, строга традиција давала је дуго отпор новом стилу каменог украса, али њени перифарни делови, политички и географски отргнути од своје метрополе, далеко су брже уступали места новим схватањима. Тешко, стидљиво, али постепено, ослобађало се традиције грчко и македонског тле, а удаљеније подручје Лазарева Србије пружило је повољније услове за бржу афирмацију нових схватања.

Нови стил камене пластике почео је да заузима место у архитектури споменика на јужним средњовековним територијама око средине XIV века. На жалост, у свом зачетку није доживео пуни развој због турских освајања. На територији Македоније, на којој је Millet запазио инфилтрацију нових и до тада непознатих мотива тражећи им порекло на оријенталним подручјима, скулптори су почели да исте мотиве клешу у камену неколико деценија пре него што су се појавили на споменицима Поморавља. Трагови нових схватања одразили су се и на мањим споменицима на данашњој територији Косова и Метохије, у сливу Биначке Мораве или у пределима око Новог брда, где се средином XIV века одвијао врло интензиван културно уметнички живот. Не само у архитектури него и у зидном сликарству, тамо су се осећала нова стрмљења која су временски претходила и сазрела у стваралаштву Лазарева Србије. Ови до скоро недовољно познати терени на којима се није ишло за систематским прикупљањем документације пружају драгоцене податке.

Уметничко стваралаштво из доба Лазара и његовог сина деспота Стефана, достигло је висок ниво. Најбољи сведоци архитектонских достигнућа и скулптованог украса су бројни споменици. Протомајстори и скулптори извајали су нови модел грађевине и оденули га у камени декоративни украс. Овај нови модел није настао преношењем готових и познатих облика, већ је изникло из симбиозе светогорских утицаја и претходне традиције Милутинових решења издуженог уписаног крста.

Жива активност у скрипторијумима Ресаве и Љубостиње сведочи о успону средњовековне књижевне културе. Отуда су се у овако снаж-

ним центрима нашли поред личности књижевног живота и уметници минијатурног сликарства, илуминатори и преписивачи, зографи са палетом, која у иконографији јаче него у старијем сликарству акцентира страдања Христова или уступа почасна места светим ратницима у певницама. И поред слутњи које је изазивала у уметниковој машти стрепња од ратне стихије, сликари су се каткада одвајали од савремене стварности, компоњујући у троуглу фигуре са топлим животним инкарнатом и лазурним тоновима њихових хитона.

Једном речи, ствараоци у Поморављу су били творци једног снажног препорода. Остављајући за собом старе форме конзервативне традиције они су наглим заокретом унели свежије импурсе у архитектуру, скулптуру и зидно сликарство.

І. ПОЛОЖАЈ МОНАСТИРА

Место на коме је саграђен манастир Раваница налази се у подножју Кучајских планина, у клисури, на уском и благом платоу, на окуци раваничке речице. Са западне, стране, ову питому оазу уоквирену стрмим и шумовитим падинама, одваја краћи теснац од плодних поља Поморавља. Испред самог теснаца простиру се стара села Горње и Доње Сење. Овај питоми плато обилује густим и хладовитим сенкама кестенових, орахових и липових стабала, Према рељефу терена, околни пејзаж је још задржао средњевековну изолованост и тишину, коју чешће преко дана ремети тутњава индустријске железнице Сењских рудника.

Манастирски комплекс са снажним, масивним зидинама градског утврђења, некада је ипак био мирнији, али стицајем крупних историјских збивања, само за релативно кратко време. Велики и ⁹⁹ **Поговор**

кнезь Лазар ктиторъ стго мѣста сего^{66 382} није ни слутио да ће за непуну деценију овај величанствени маузолеј, саграђен још за његова живота, примити његово тело и постати неми сведок косовске трагедије. Изван градских зидина, по северним падинама су се простирали виногради прошарани воћњацима. Са осталих страна, непроходне шуме окићене летицама кречњака, обиловале су богатим ловиштима.

На око пет стотина метара низ реку, на самом излазу из клисуре, испод остатка старе петрифициране зидине од опека, избија јако врело хладне воде. Давно, пре првих трагова о Раваници, римски легионари су овај извор каптирали и широким керамичким цевима обезбеђивали хладном и свежом планинском водом, *Noreum Margi*. Данас на старој траси водовода сељани заоравају цеви, које развлаче по пољима или уграђују као димњачке канале изнад својих огњишта. На супротној страни, источно од манастирског постројења, у подноју стрме стене кречњака зјапи отвор пећине са сталактитима и сталагмитима. Њен предњи део, испуњен свежим струјањима која допиру из дубине, топлх летњих дана и ноћи је служио манастирском стаду за пландовање. Није искључено да ју становници манастира, због свих подобности, нису користили и у друге сврхе. На самом улазу с десне стране, познају се трагови средњовековног зида који је затварао пећину, а поред њега неколико руком клесаних у стени степеника, завршених банком за седење.

Тек од села Сења почињу да се пружају питома и житородна поља Поморавља, са којих је манастир у изобиљу добијао храну, вино и све остало што им је било потребно за монашки живот⁵⁸³.

На крају, раваничка речица је доприносила манастирској економији покретањем воденичних каменова, а била је погодна и за натапање водом повртњака и њива. Некада, пре него што је вода затрована флотацијом руде угља, давала је одличну планинску пастрмку, која је у посне дане изношена на монашку трпезу.

Данас је црква опасана са свих страна углавном остацима зидова манастирског утврђења, зградом конака и делимично зидом подигнутим у новије време. Зидови градског утврђења са трима одбранбеним кулама и данашњим манастирским конаком налазе се са северне стране и сачињавају ансамбл објеката најстаријег порекла. Зид са јужне стране подигнут на измаку средњег века, обухвата црквено двориште у затворену целину. Његова траса се са југоисточне стране добрим делом подудара са правцем старих зидних платана, а с југозападне слободно продужава и под оштрим углом ломи према северу (т. IV, V, VI).

Главни прилаз манастиру је са западне стране. Са те исте стране био је на скоро истом месту ситуиран и првобитни улаз испод снажне одбранбене куле (т. V и VI). Северно од улаза надовезује се данашњи манастирски конак саграђен 1850. на иницијативу тадашњег игумана Дионисија Поповића⁵⁸⁴. Источно крило доњег приземног дела конака, са улазом на јужној страни из црквене порте, изгледа да је подигнуто на зидовима и темељима старе трпезарије. Западни, спољни зид се целом дужином наслања на темеље порушеног обимног зида градског утврђења (т. XXVI). Насупрот снажним зидовима у приземљу који представљају остатке старе манастирске трпезарије, зидови на горњем спрату конака су релативно танки. Поред овог конака који служи искључиво монашком животу, у „горњој порти“ између његовог северног зида и такозване куле Милоша Кобилића (т. IV), подигнут је, уз западно платно градског бедема, у трећој деценији овога века конак за смештај манастирских гостију. Приближно истом времену припада, у истој групи, низ мањих зграда међу којима пекара, станови за свештенике и летња кухиња. У овом делу „горње порте“ налази се бунар који снабдева манастир свежом водом за пиће. Манастирски део са радионицама, у зградама знатно млађег порекла, смештен је у правцу севера, изван оквира утврђења.

Најстарије грађевине манастирског комплекса, настале по првобитној концепцији Лазара и његових неимара су поред цркве, донжон кула, такозвана Лазарева кула (т. V) и трпезарија са монашким ћелијама. Једина очувана међу њима је донжон кула, која својим северним зидом још увек одолева зубу времена. На њеном другом спрату, са западне стране, налазе се остаци мање капеле са олтарском апсидом покривеном живописом. Ове најстарије грађевине и градско утврђење грађене су у извесном краћем временском размаку.

Посебну пажњу скреће фортификациони систем који је, својим кулама и зидним платнима распетим између њих штитио од изненађења споља, богати манастирски феуд. Врднички, а и Болоњски препис⁵⁸⁵ Раваничке повеље не дају никакве податке о одбранбеним објектима манастирског утврђења. Први и најстарији подаци налазе се у Петроградском рукопису из XVI века⁵⁸⁶, у коме се говори да је постојало седам пиргова. Један млађи рукопис из XVII века⁵⁸⁷, који се чувао у Народној библиотеци у Београду (заведен у каталогу под бр. 23), потврђује да је манастир био брањен са седам пиргова.

О монашким ћелијама нема скоро никаквих података што је сасвим природно, ако се има у виду да су грађене од лаког бондручног материјала. Судећи по поменутом рукопису из XVII века, оне су биле распоређене „уза зид“ градског утврђења, „као птичија гнезда“. Њихов положај у односу на цркву потврдила су сондажна испитивања у порти, вршена за време конзерваторских радова на цркви⁵⁸⁸ (т. VI). На њих подсећају две Каничеве гравуре из новијег времена, израђене техником бакрореза⁵⁸⁹ (т. II).

II. Ц Р К В А

Црква манастира Раванице је један од најмонументалнијих српских средњовековних споменика. У ланцу средњовековног феудалног културноуметничког, а посебно архитектонског успона, она је важна

карика, која повезује богату, минулу традицију са новим, за то доба савременим стремљењима.

Архитектуру цркве манастира Раванице јасно карактеришу два различита дела. Први, потпуно развијени део, сачињава храм цркве, наос. Са његове источне стране се надовезује олтарски простор, док су у попречној осовини смештене певничке апсиде. Други део је са западне стране дограђна припрата, нартекс, која захвата исту ширину као и наос, али је знатно нижа (т II и III). Наос са олтарским простором и двема певничким апсидама доминира својим унутрашњим и спољним просторним решењем. Спољашњост је обликована са једним централним и четири мања кубета.

СКЛОП ГРАЂЕВИНЕ

Храм, наос, у својој основи испољава концепцију развијеног уписаног крста комбинованог са триконхалним решењем (т. VIII). Главни део унутрашњег простора лежи под крацима крста, релативно издуженог по својој подужној осовини. Као нови додатак, до овог случаја некоришћен на ранијим српским средњовековним споменицима (изузев Хиландара на грчкој територији) сачињавају две певничке апсиде, које се надовезују на попречне кракове крста са северне и јужне стране. Углови или дијагонално распоређени простори између кракова крста су нешто нижи. Главно кубе изнад централног простора диже се између сводних конструкција кракова крста на четири снажна стуба распоређена у угловима квадрата. Но, док стубови у основи формирају правилан геометријски облик квадрата, горе у висини, чела сводова у својим теменима су постелено нагнута са тенденцијом да скрате пречник куполе. О овом и осталим сличним сужавањима, пењући се у висину, која на изглед пружају слику непрецизности у грађењу, биће доцније више говора. Сводови попречних кракова крста су по дужини истих димензија. Мере њихових распона су нешто веће од мера по подужним осама, а сем тога су веома неправилне основе. Насупрот томе, сводови подужних кракова крста су дужи и за разлику од свода изнад западног травеја, свод изнад источног олтарског простора је издуженији. Бочни травеји у угловима између кракова крста који су нижи, готово су исте дужине, подједнако су уски и у основи јасно ограничени од суседних травеја, разапетим луцима. Њихова јачина одговара ширини лукова који одвајају западни односно источни травеј од поменутих простора у угловима. Над њиховим крајње западним и источним тачкама постављена су четири мања кубета.

Трочлани олтарски простор, подељен на три травеја, завршава се са источне стране апсидама.

Певничке апсиде, смештене са северне и јужне стране у попречној осовини главног поткуполног простора, изнутра су сегментастог облика, док су споља петостране. Њихов сегментасти облик проистекао је несумњиво из жеље протомајстора да се добије већи простор. Као резултат ове намере зидови су по осовини певница дебљи него на спојевима са зидовима угаоних травеја. Самим тим, у горњим деловима је било условљено сужавање полуобличастих сводова попречних кракова крста изнад чела полукалота.

*РАЗУЂЕНОСТ
УНУТРАШЊЕГ
ПРОСТОРА*

Површине зидова у унутрашњости су релативно равне и мирне, без нарочитог одвајања на мања поља која би одговарала појединим травејима. Све је сведено на једноставну раван која је сликарима олакшавала посао приликом распоређивања живописа. Вертикализам ентеријера је наглашен неосетним и лаганим нагињањем појединих конструктивних елемената према вертикалној осовини у поткуполном

простору. Најдубља тачка у простору, која лежи на калоти, на овај начин визуелно добија још већу дубину.

Вертикализам је у приличној мери умекшан хоризонталним венцима којих нема много. Осим онога у куполи, постоји још један континуирани венац, који пролази дуж свих обимних унутрашњих зидова, али се прекида изнад малих апсида ђаконикона и проскомидије.

Стубови на које се ослања конструкција поткуполног простора, комбиновани су из средњег кружног стабла и четири прислоњене колонете. И оне су кружног пресека и полазе са углова издигнуте квадратне стопе. Стубови су доста снажних и стабилних пропорција. Однос њихове висине према пречнику средњег стабла је 5,65 m. према 1,00 m., то јест, висина стабла садржи 5,65 пречника. Међутим, њихову масивност донекле разбијају прислоњене колонете, које их извлаче у висину.

Стабла стубова су рађена из блокова разнобојног пешчара, дебљине 18—20 cm. Сваки овакав блок је обрађиван са по две колонете и захватао је половину пресека стуба.

Стабло стуба је ношено стопом издигнутом од нивоа пода до 53 cm. Дозидани део је завршен са горње стране квадратном плочом и торусом. Колонете су једном трећином срасле за средњи кружни тамбур стуба, док су остале две трећине слободне (т. XX).

Олтарски простор по ширини сва три травеја одговара тачно по мери ширини трију западних травеја. Средњи, знатно шири и виши травеј, завршава нешто сужена олтарска апсида, која лежи у његовој осовини. У горњем делу чело полукалите се постелено нагиње према унутрашњости, правећи највећи испад у свом темену. Овај и остали раније поменути случајеви, у горњој конструкцији раваничке цркве, испољавају се као важан нови елеменат у техници грађења, који карактерише готово читаву епоху моравског градитељства. Насупрот главној олтарској апсиди, две мање, апсиде проскомидије и ђаконикома, нешто су смакнуте са подужних оса бочних травеја и подвлаче се испод подужних лукова разапетих између источних стубова и чеоних пиластера. Све три су полукружне изнутра, а споља су полигоналне, с том разликом, што су апсиде проскомидије и ђаконикона споља у основи облика закошеног трапеза, док је на угловима полигона главне апсиде, као што је случај и на певничким апсидама, начињен прелаз кружним прислоњеним колонетама. Неправилан трапезасти завршетак двеју бочних апсида натерао је неимара да уске једноделне прозоре знатно искоси, како би их што боље поставио у осовину спољне средње стране трапеза.

Сва три травеја олтарског простора су добро међусобно повезана испод широких и високих лукова. Са западне стране, овај простор је одвајао од централног поткуполног простора иконостас од кога данас нема трагова; на његовом месту налази се барокни дрвени иконостас. У овом простору, под је поплочан правоугаоним мермерним плочама поређаним без неког нарочитог реда, и издигнут је према нивоу пода у наосу.

Ако се погледа на распоред стубова у централном простору изнад којих се диже купола и на готово исти распоред травеја у западном и источном простору наоса, запажа се јасно облик уписаног крста, са међусобно одељеним травејима издиференцираним и по хоризонтали и по вертикали. Ово решење испољава се у основи и горњем делу унутрашњег простора, а и на спољашњој игри кровних површина. Певничке апсиде, које затварају са северне и јужне стране попречне кракове крста, стапајући се са њима у логичну и конструктивну целину, образују нову концепцију решења, развијеног триконхоса, односно трolistа комбинованог са уписаним крстом. Ова нова концепција утицала је на даљи развој новијих моравских споменика српске средњовековне архитектуре.

Оријентација цркве. Црква није оријентисана потпуно у правцу истока. Њена главна осовина скреће према северу под углом од 14° (т. VIII). На основу овог податка може се поуздано тврдити да је постављање темеља за грађевину извршено после пролећне еквиноције, 21 марта, када сунце почиње да се рађа више на североисточној страни. Ову тачност поткрепљују подаци из оба сачувана преписа раваничке повеље. Иако се не слажу у одређивању године настанка грађевине, и Врднички и Болоњски препис наводе да је грађење извођено у летње месеце.

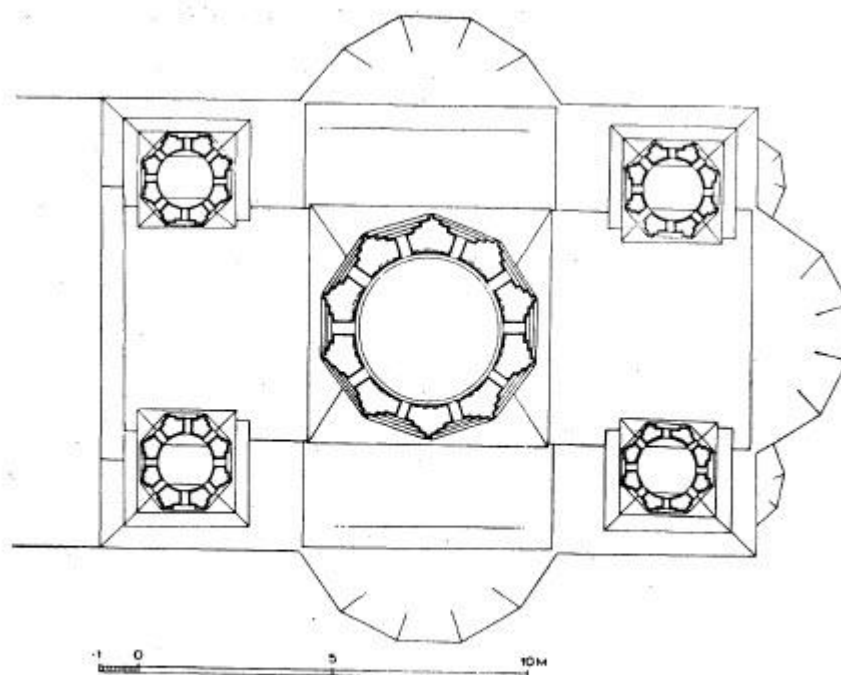
Правилност основе је изведена релативно добро. Све мере, узимане од главне подужне осе према северној и јужној половини, слажу се готово у сантиметар. Могућа разлика у неколико сантиметара, може се толерисати с обзиром на неравнине фреско малтера којим су обложени зидови. Једини изузетак и извесну малу неправилност представља јужни зид западног травеја који је на југозападном углу, где се сусети са западним зидом наоса, повучен за 10 см. према главној осовини. Однос димензије источног и западног крака крста не треба приписивати неправилности основе, јер проистиче из потребе и унапред срачунате жеље за постизањем просторнијег олтарског простора. Источни крак крста је по својој подужној осовини за 65 см. дужи од западног, а ширина остаје непромењена. Јаче испољена неправилност изражена је тек у висини, сужавањем централног поткуполног простора.

Травеји у угловима храма, дијагонално постављени између кракова крста, одвојени су луцима мањег или већег распона и засвођени су полуобличастим сводовима, а певничке, олтарска и мале апсиде проскомидије и ђаконикона, полукалотама. Остали травеји под краковима крста су засвођени полуобличастим сводовима. На пресеку полуоблица које формирају кракове крста диже се централно кубе, а у самим углама унутрашњег простора, у сва четири травеја између кракова крста налази се по једно мање кубе.

СВОДОВИ И ЛУЦИ

Сви луци у наосу су полукружни и у основи јасно истичу облик чистог уписаног крста са којим је комбинован триконхос. Они који се пружају у правцу подужне осовине правилно су изведени изузев југозападног који скреће паралелно са јужним зидом западног травеја. С једне стране се ослањају на капителе стубова, а с друге на западни, односно источни зид наоса, то јест на профилисани венац, који на истој висини обилази дужином унутрашњих зидова. Знатно краћег распона су луци који прате правац попречне осовине храма. И они се ослањају с једне стране на капителе четири снажна стуба, а са друге се опирају о чеоне зидове певничких апсида. Нису правилно изведени и неправилност се нарочито запажа на њиховим бочним странама окренутим према осовини трансепта. Разлог овој неправилности је у диспозицији четири стуба поткуполног простора на које се луци ослањају (т. VIII).

Главни део простора наоса покривају полуобличасти сводови који у основи и крововима истичу крстообразно решење. Они који се пружају у правцу главне осовине наоса, ослањају се бочно на снажне лукове великог распона; сводови у правцу попречне осовине ослоњени су на лукове краћег распона, разапете између стубова и зидова на бочним странама певничких удубљења. У њиховом међусобном пресеку формирана је неправилна фигура квадрата, чије се све четири стране повијају према вертикалној оси поткуполног простора. У овом случају очигледно је да се ради о карактеристичној тежњи ка сужавању поткуполног простора и све јачем издизању кубета на већу висину. У угловима између ових сводова израђени су пандантифи помоћу којих је извршен прелаз у кружну основу тамбура кубета. Прелаз је обеле-



Сл. 46. Основа кровних површина са пресеком кроз кубета
Fig. 46. Plan de surface de toiture, Coupe de coupole.

жен кружним прстеном правоугаоног пресека. Са њега се диже десет прозора ширине 24 cm. и висине 4,35 m. од којих сваки одговара по једној страни полигона са спољне стране. Сектори између два суседна прозора су у основи конкавно изведени, а изнад прозорских отвора прелазе у правилан кружни облик на коме лежи калота кубета са теменом на 19 m. висине од пода.

У конструктивном погледу, знатно подређенију улогу имају четири мала кубета на угловима грађевине. Она се једноставно, без неке нарочите конструктивне логике, пробијају у крајњим западним и источним тачкама угаоних травеја наоса. Са северне и јужне стране, због већег распона калота, кубета наседају преко северног и јужног зида с једне, и широких снажних подужних лукова, с друге стране. Са западне и источне стране ослањају се на зидове, док на супротним странама леже на челима уских полуобличастих сводова који покривају травеје. Прелаз у кружну основу тамбура изведен је пандантифима. Тамбури су засведени калотама чија темена досежу висину од 14,20 до 14,30 m. од пода наоса.

КРОВОВИ

Кровни покривач лежи преко сводова, што је условило да распоред кровова буде у директној зависности од унутрашње конструкције⁵⁹⁰.

Централно кубе се преко свог постоља ослања на кракове крста који се у игри кровова видно истичу, док су му сви други делови кровних површина својом висином подређени. Остала четири мања кубета са живо разуђеним постољима долазе до изражаја тек у игри архитектонских маса. Отуда распоред кубета, подужног и попречног крака крста, двају певничких олтарских апсида, одговара конструктивном склопу сводне конструкције (сл. 46).

Материјал коришћен за извођење појединих елемената конструкције је у приличној мери разноврстан. Као основни материјал, употребљаван је пешчар у разним топлим нијансама, опека и сига. Ради постизања полихромних ефеката на фасадама поред пешчара и опека примењивана је и керамопластична декорација.

По процени стручњака Геолошког завода СФРЈ у Београду⁵⁹¹, највећи део тесаника и скулптура, рађен је од жућкасто руменог пешчара медене боје, са местимичним мрким жицама. Пешчар се довозио највероватније из мајдана Беле воде, удаљеног око 10 km од Крушевца⁵⁹¹. Има га крупнијег и ситнијег зрна, доста је чврст, релативно уједначене и компактне структуре. На површинама фасада, а нарочито на деловима који су били подложни утицају влажења, пешчар се по површини прилично изљускао и по дубини испуцао, због чега је током времена крпљен.

Поред тесаника беловодског пешчара, употребљаване су још две врсте пешчара који је преношен из веће близине. Коришћен је у мањим количинама, углавном за пластичну декорацију на архиволтама испод кровних венаца, нарочито на прозорским архиволтама кубади, и за тесанике на колонетама тамбура кубета. Један је жућкасте боје бречасте структуре и поред песка и ситнијег шљунка има фосилних остатака ситних шкољки и пужева, међусобно слепљених неком врстом кречњачког цемента. Налази се, у мањим количинама, на површини земље северно од манастирског комплекса, у непосредној близини винограда. Други је знатно мекши, ситније структуре, у свежем прелому светлије боје која касније навлачи тамнију патину, и релативно је лак. Може се ноктом запарати. За сокле и первазе на улазима певничких апсида, употребљен је и тамно црвени пешчар из околине Св. Петке код Параћина, данашњег раваничког метоха, мада га има доста и у току реке Црнице.

Сига је добављана вероватно из села Бигар које је још у средњем веку добило име по овом материјалу. И данас се на атару села Бигар налази добар део манастирског имања, а по причању монахиња, у њему има још трагова старих мајдана сиге, односно бигра.

Речни облутак, употребљаван за трпанац у зидним масама, коришћен је директно из речног корита речице Раванице. Полупритесан и ломљен камен, доношен је из ближе околине манастира.

Опека је тамно црвене боје, одлично печена и звонког звука. Има је разних облика и димензија, углавном у зависности од места за које је била намењена. Најчешће је употребљавана опека приближно квадратног облика, полагаана у хоризонталне редове између тесаника, различите величине и дебљине од 5 до 4,5 cm. ширине од 22 до 21,5 cm. дужине од 30 до 27 cm. Поред опеке ових димензија, на доњим деловима фасада, између сокла и хоризонталног венца, и за израду шаховских поља у тимпанонима малих кубичних постоља и забатима кракова крста, примењиван је други тип, вађен је из калупа, са димензијама у просеку од 8,5 cm. дебљине, 14 cm. ширине и 29cm. дужине.

За колонете великог и малих кубета употребљаван је кружни облик опеке, вађен из специјалних калупа. Примерак извађен из североисточног кубета показује да је из једног калупа вађен двојни облик који се према потреби ломио и употрељавао као две опеке. Због бољег превезивања често је употребљавана цела опека. Њен пречник на великом кубету износи 25 cm, а дебљине је од 5,5 до 6 cm. На мањим кубетима димензије ове врсте опеке су сразмерно мање, у пречнику имају 25 cm, а дебљина им је 4,5 cm.

Као четврти и пети облик употребљавана је, у декоративне сврхе, опека уграђивана у зупчасте венце, 5,5 cm. дебљине, 14 cm. ширине и 29 cm. дужине и опека нешто мањег формата, уграђивана у оквир око архиволти и зупчастих венаца на малим кубетима, 3,5 cm. дебљине, 12 cm. ширине и 29 cm. дужине. У искључиво декоративне сврхе, употребљавани су и крстати лончићи од fine глине, одлично печени.

У радовима на оправкама цркве које је изводио јеромонах Стефан, употребљен је релативно мали број опека касноантичног порекла, што сведочи да је за ове сврхе коришћен материјал са рушевина оближњег локалитета, и нешто опеке мањих димензија жућкасто црвене боје, слабо печене и рђавог квалитета,

Малтер, данас потпуно петрифициран, справљан је од мешавине веће количине врућег гашеног креча, песка, ситнијег шљунка и примеса ситно туцане опеке. У сводним конструкцијама и језгру зидова употребљаван је грубљи кречни малтер са примесима ситнијег шљунка, беличасте модре боје. За обраду оплате фасада коришћена је друга врста малтера, са ситним шљунком и туцаном опеком, розикасте боје. Трећа врста, употребљавана за фуговање, финије је структуре, маснија сивкасто беле боје са примесима ситно просејаног песка.

У конструктивне сврхе употребљавана је храстовина која је полагана кроз масу зидова дужином и служила је за равномерно слегање, као нека врста серклажа.

Иако је црква била првобитно покривена оловом, на крововима се једва налази по који траг углавном на местима на којима је приликом покривања олово залазило у месо зида. Већи део трагова пронађен је у сондама дуж фасадних зидова. Олово је по свој прилици добављано из Новог брда.

У сондама, а веома често и на разним местима у малтерима Стефанове припрате, справљаним од грубље просејаваног шута, налажени су фрагменти разнобојног стакла од окулуса са прозора, у облику диска, са ојачаним ободом и мало пунијом средином.

КОНСТРУКЦИЈА ТЕМЕЉА

Сондирања у темељима грађевине, вршена за време конзерваторско реставраторских радова, показују да су темељи у директној зависности од концепције плана цркве, односно њених делова изнад земље. О томе јасно сведоче сонде (т. VII).

Према својој конструктивној намени, разликују се две врете темеља. Једни подухватају спољне зидове грађевине, а други су провучени испод четири носећа стуба поткуполног простора, као нека врста роштиља за укућење.

Стопе темеља споља су јаче спуштене испод зидова западног дела грађевине, а нарочито испод северног и јужног зида западног травеја, зидова обеју певница и апсида олтарског простора. Испод апсидијалних испуста, полигонално обрађених, изведени су темељи полукружног облика. У односу на друге, стопе темеља ђаконикона (45 cm) и проскомидије (40 cm) су нешто јаче испуштене што може да буде последица непрецизног меревања. С унутрашње стране грађевине темељи немају никаквих испада у виду стопе, већ су сведени под вертикалну раван зидова наоса. Овакав начин фундирања није изузетак, већ је веома чест случај при грађењу средњовековних цркава⁵⁹³. Градитељу је било много једноставније и лакше да са једне нивелете на стопи темеља пређе у горње полигонално решење зидова. Сем тога, на овај начин постигнута је стабилност супструкције и већа носивост темеља.

Дубина темеља са источне стране у осовини олтарске апсиде износи 73 cm, а испод западног зида цркве 1.30 m. Првобитни сокл око цркве био је висок 93 cm, а из равни зида је испадао 17 cm. Био је обрађен слично фасадним зидовима у алтернацији редова тесаника и опека с том разликом, што је између редова тесаника убациван само по један ред опеке. Са горње стране завршавао се каменом профилисаним торусом⁵⁹⁴.

Темељи су зидани од речног облутка и ломљеног камена утапаног у већу количину црвенкастог малтера справљеног од креча, песка, шљунка и ситног комађа туцане опеке

Ниво терена око цркве некада је био нижи. Са западне и јужне стране, судећи по остацима старе калдрме, разлика између данашњег и некадашњег нивоа износи 64 cm.

Испод целе грађевине простире се у дебелом слоју здравица црвенкасте масне глине помешане са крупним шљунком и облацима. По носивости је веома издржљива и један од најподеснијих материјала за фундаирање.

Стабла стубова комбинована су од једног средњег стуба већег пречника (101 cm.) и четири колонете на угловима, дијагонално распоређене (са пречником од 26 cm.). Стубови су зидани од тесаника величине половине профила стуба, постављеним унакрсно да би се избегло поклапање спојница. Висина тесаника је од 16 до 21 cm. Спојнице између два суседна тесаника покривене су широким фугама финијег малтера, преко кога су најпре чвршћим, оштрим предметом извлачене линије, а потом је црвеном *al fresco* бојом имитирана опека.

Стопе стубова су у основи квадратне, високе 53 cm. од пода. Опшивене су малтером и живописане су. Испод малтера су у горњем делу завршене квадратном плочом са торусима који у основи прате разуђени облик стубова. Непосредно испод нивоа пода оптерећење стубова се преноси на укрсне тачке темеља.

Карактеристично је да исти облик стопе има и завршни камен стабла стуба који на овом месту има улогу капитела и испада упоље по 10 cm. својом висином од 21 cm. Његову архитектонски једноставну и скромну обраду, доцније је допунио зиграф. На деловима испод торуса, који обилази око коланета, живописац је набацио дебљи слој малтера и бојеним ефектима дочарао стилизоване лавље главе којима се завршава орнаментална трака сваке колонете.

Конструкција лукова и сводова се ослањају на капителе по површини стабла стубова. При томе се пазило да површина налегања буде мања од горње површине абакуса.

КОНСТРУКЦИЈА СТУБОВА (Т. XX)

Зидови су рађени од камена и опеке. Са унутрашње стране зидани су од полупритесаног, ломљеног камена, бираних облутака и опеке. И са спољашње стране зидови су од камена и опеке, али од добро обрађеног камена, са употребом керамопластичне декорације у техници која носи све одлике својствене искључиво цркви манастира Раванице, а преко ње и читавој епохи моравског грађења.

Конструкција зидова са унутрашње стране је релативно на свим пунктовима уједначена, изузев на ивицама на којима се зидови ломе или сустичу, и на пиластрима извођеним од прецизније тесаног камена, обично пешчара. Дobar део зидних површина је покривен живописом, због чега је теже доћи до потпуних закључака.

Доњи део зида јужне певнице и северни зид западног травеја у висини скленог орнамента показују да су зидови рађени од ломљеног једва притесаног камена и одабраног речног облутка са доста неравним површинама. На овако небрижљиво обрађиваним местима, да би се изравњала површина, извођено је дерсовање широким неправилним спојницама малтера. Изузимајући овакав случај, спојнице су готово редовно засеане укосом и то тако, да је горњи део спојнице подвлачен до 2 cm. испод камена, а доња ивица се изравњавала са спољном површином нижег камена. На исти начин су укосом засеане спојнице и на спољним фасадним површинама, само што су оне затваране, фугама финијег, чвршћег и отпорнијег малтера који је био истурен за 3,4 до 5 mm упоље.

КОНСТРУКЦИЈА ЗИДОВА

Унутрашња маса зидова испуњавана је трпанцем сачињеним од ломљеног камена, облутка, комађа сиге и опеке који су утапани у већу количину малтера. Дужином самих зидова, због равномернијег слегања, полагане су дрвене стеге од храстовине. Међутим, за још боље укућење зидова служили су хоризонтални венци који рашчлањавају фасаде на три зоне, пружају се дужином свих зидова, повезују их и врше функцију хоризонталних серклажа. То су велики блокови пешчара, са једне стране на фасадама профилисани и искоришћени у декоративне сврхе, да са друге, у конструктивном погледу захватају целу дебљину зидова, укрућују их и делују на њихово равномерно слегање. Да би се целокупан конструктивни систем још боље држао, раванички неимари су се послужили и дрвеним распињачама од храстовог дрвета, које су имале улогу да самостална четири стуба поткуполног простора укруте и међусобно, а и са зидовима. Оне су постављане скоро редовно у висини лежишта лукова или сводова.

Са спољашње стране зидови су рађени од алтернираних редова камена пешчара и опеке. Камен је претежно окерно мрке и медено топле боје, са понеким местимично убачним комадом сивог односно сивкасто модрог тона. Величина појединих тесаника се креће од 20 до 30 ст. висине и од 25 до 180 см. дужине. Између суседних тесаника у истом реду обично је уграђивана по једна насатично постављена опека, ређе по две. Било је случајева, на пример на северној певничкој апсиди, да услед велике дужине тесаника није могла да се постави насатична опека. У таквим случајевима неимар је трудећи се да не поремети већ усклађени ритам полихромије, директно преко тесаника имитирао црвеном бојом опеку. Дубина појединих тесаника у зидној маси досеже од 30 до 50, па и 60 см. Вертикалне спојнице између два и два суседна реда камена се никада не поклапају, а водило се рачуна и о томе да не буду једна близу друге, већ што је могуће даље. Сви редови тесаника а и опеке, постављени су хоризонтално и теку непрекидно дуж свих фасада. Њихова висина није увек једнака, али тесаници постављени у једном реду на свакој фасади задржавају исту висину. Међутим, дешава се да на појединим местима и редови опеке и камена, чак и под оком нестручњака готово неприметно падају не држећи хоризонталну линију пружања. Ова неправилност се може добро запазити на северној фасади цркве у пољу уоквиреном широком лучном архиволтом у горњој зони проскомидије и на самој певничкој апсиди. Сваки ред тесаника смењује појас од три, а никада од два реда опеке. Изузетно, по један ред опеке налази се у приземним деловима грађевине, у првобитном соклу и у доњој хоризонталној зони. При врху доње зоне, у појасу на који належе профилисани венац, изведена су четири реда опеке, а одмах изнад венца положен је један ред опеке. Већ средња и горња зона зидане су од наизменичних редова камена и појасева од по три реда опеке (т. XIII).

КОНСТРУКЦИЈА ЛУКОВА

Сви лукови у наосу цркве су полуобличастог облика. Знатно већег распона и правилнији су они, који се пружају у подужном правцу, док су попречно рапзети, између стубова поткуполног простора и чеоних страна певничких апсида, краћег распона и неправилнијег облика. Изведени су од релативно правилних тесаника пешчара са ређе употребљаваном опеком и то само на местима на којима је градитељу било потребно да испуни шири распон спојница између двају суседних тесаника. Њихови ослонци, односно пете лукова, било да се опиру о зидну масу или стубове, почињу углавном изнад венца профилисаног са торусом и абакусом, који се на висини од 6,15 m. од пода пружа дуж свих унутрашњих зидова наоса (т. IX—XI). Сем ових, на западном зиду

наоса изнад портала, према полукружном облику једне доста старе пукотине која се оцртава преко живописа, назире се у зидној маси олакшавајући лук. Он је на томе месту постављен зато да оптерећења горње конструкције зида пренесе на бочне стране и на тај начин олакша архитравни завршетак на унутрашњој страни портала. Сем овог случаја, на другим местима се у унутрашњости цркве не могу под живописом да запазе слични примери.

Споља, на забатима сва четири крака крста, лукови су изведени од прецизно обрађених лучних тесаника пешчара, са зрачним спојницама и украсним орнаментима преплета на чеоним странама. Њихово место и распон детерминисани су висином и распоном полуобличастих кракова крста, тако да на спољашњости лукови у овом случају обележавају унутрашњи распоред конструктивног система. Насупрот томе, лукови распоређени у горњим зонама бочних травеја на северној и јужној страни, немају никакве конструктивне везе са унутрашњим распоредом сводова. О њиховој функцији на овоме месту, биће касније речи.

Лукови на западном порталу изведени су од добро тесаних квадера пешчара, наизменично смењиваних са по три опеке. И опека и камен међусобно су везани широким зракастим спојницама. Лукови на прозорима израђени су, у већини случајева, као бифорални отвори. Они су увек тесани у једном блоку тесаника са полукружним, орнаментисаним тимпаномом, чији је пречник кривине срачунат да захвати ширину отвора и оба допрозорника. Међутим, има случајева, (на пример: источни прозори, северни и јужни прозори у горњим зонама ђаконикона и протезиса и оба бифорална отвора у горњој зони западне фасаде) да су рађени од једног блока пешчара, тј. да су им прозорски отвори и лукови перфорирани у једном монолитном теснику (т. XXXVI, XXXVII, XLIII, XLIX, L, LI, LII).

КОНСТРУКЦИЈА СВОДОВА

Полуобличасти сводови су рађени од сиге, са квадерицама ређаним у низу хоризонталних редова са зрачно распоређеним спојницама. Местимично, без неког одређеног система, убацивана је и понека опека. Како са унутрашње стране није видљив начин зидања сводова јер су сводне површине покривене живописом и накнадним лепом, подаци о њиховој конструкцији добијени су на основу спољњег изгледа. Истина, спољне површине сводова су нешто грубље обрађене, пошто су сводари боље тесани према унутрашњим површинама.

Полукалите певничких апсида, судећи по северној певничкој апсиди, изведене су од сиге са појасем тесаника обрађених у камену пешчару на њиховим чеоним странама. На тај начин је постигнута солиднија конструкција у којој је сига, са понеком опеком, служила само као лака испуна.

Конструкција пандантифа је једним делом покривена живописом, док су површине без живописа касније малтерисане тако да је за сада немогуће одредити како су рађени.

Дебљина сводова се тешко може одредити прецизно. Она вероватно износи од 40 до 45 cm.

У начину извођења сводова и лукова могуће је да је употребљаван систем без скела. Дрвена оплата, односно шаблони преко којих је извођена сводна конструкција, полагаани су на испаде абакуса капитела и обимног венца, те је на тај начин избегнуто подизање скеле од нивоа пода цркве.

Централно кубе је у основи решено споља полигонално са десет страна од којих свака има по један узак и висок прозорски отвор степенасто засечен. На угловима полигона на којима се састају по две суседне стране; постављене су кружне колонете, једном трећином уграђене у зидну масу тамбура. Са унутрашње стране кубе је углавном кружно, са карактеристичним благо конкавно изведеним деловима тамбура између отвора прозора. Одмах изнад прозорских отвора прелази се у кружну основу на коју належе калота кубета (сл. 46).

Калота кубета са пречником од 3,58 m. изведена је од алтернираних редова тесаника сиге који се смењују са 2 до 3 реда опеке. Сваки ред је постављен са спојницама зракасто центрираним према средишту сферичног волумена калоте. У самом темену налази се призматично обрађен камен завршац („кључ“) са ужлебљењем за крст. Дебљина свода калоте при самом темену износи 40 cm.

Четири мања кубета су споља осмострана, а изнутра су кружне основе. Унутрашњи пречници нису исти код свих. Оба кубета са западне стране су пречника око 1,60 m., док су друга два са источне стране нешто ужа, са пречницима од 1,50 m. Конструкција калота изведена је од сиге и опеке, само што се у односу на калоту великог кубета која је доста правилно рађена, овде није водило рачуна о правилном смењивању редова опеке и сиге; опека је убацивана према потреби.

Свих пет купола је остало оригинално. После Стефанових оправки изведених на цркви 1719. године ондулациона линија завршних венаца била је замењена равном линијом⁵⁹⁵.

ПОКРИВАЊЕ

Првобитно покривање било је изведено оловом, полаганим директно преко сводних површина, без дрвене оплате. О томе сведочи низ чињеница преко којих се не може прећи. 1568. године, аустријски изасланик Пигафета је на повратку из Цариграда за Беч свратио у манастир и забележио је да до његовог доласка Турци нису дирали цркву, а да је оловни покривач стајао нетакнут на крововима (Рад. Ј. А., С, стр. 132). Ово је први податак о томе како је црква била покривена. Осим тога, белешка показује и да је за време турских напада углавном страдало утврђење са трпезаријом и монашким ћелијама⁵⁹⁴.

За време сондажних радова уз темеље цркве са спољних страна, а нарочито са јужне и источне стране, нађено је доста отпадака олова које је горело. Укупна тежина олова извађена из шута износила је 150 до 200 кгp. Исто тако, приликом радова на крововима, нарочито уз вертикалне површине кубичних постоља (као што је био случај на источној страни постоља североисточног малог кубета), налажени су закивци од кованог гвожђа на којима се око широких, плоснатих главица задржало омотано олово са старог покривача. Доста претпоставки о првобитном покривању пружа и модел цркве на ктиторској композицији (т. XII, сл. 6). Поуздајући се у чињеницу да су ктиторски модели овог периода сликарства доста верно одражавали архитектуру објекта, може се пажљивом анализом доћи до закључка да је олово полагано директно преко сводних површина.

После Стефанових оправки на цркви, које су се претежно односиле на оголеле сводне површине обрасле растињем, покривање је највероватније било изведено ћерамидом, од ње није остало никаквих видних трагова изузев понеког фрагментираног комада у трпанцу на сводовима.

Грађевина је први пут добила дрвену кровну конструкцију преко које је изведено покривање лимом, тек у јесен 1844, за време раваничког игумана Дионисија Поповића⁵⁹⁸. Приликом ових радова порушени су ниски назици, који су истицали у крововима подужне краке крста, да би се изнад сводова лакше и једноставније извела кровна конструкција на две воде. Употребљена је чамова грађа, која је до наших дана

за 80 одсто иструлила, а преко ње је било извршено покривање таблама подинкованог лима, По свој прилици, и овај покривач је био дотрајао, те је 1925. изведено последње покривање лимом купљеним у Параћину.

Читав склоп грађевине изведен је изванредно конструктивно. Централни поткуполни простор, са главним кубетом обухваћеним полуобличастим сводовима кракова крста, који сачињава језгро грађевине, наслеђе је ранијих већ познатих решења, из доба које је претходило моравској епохи грађења. Он је целисходно, логично и веома конструктивно концепиран. Ову већ познату концепцију још јаче наглашавају апсидијални простори са полукалотима, које се први пут код нас јављају у овој градитељској школи, мада су ранија крстообразна решења са северне и јужне стране била затварана равним зидним плохама или неком врстом ниских вестибила. Истина, сва решења на овим местима нису вршила неку одређену конструктивну улогу, осим што са тих страна затварају унутрашњи простор.

Извесну конструктивну нелогичност у погледу на унутрашње решење пружају и четири мања кубета распоређена дијагонално у угловима грађевине. Међутим, у спољњем обликовању маса њихов распоред је добро смишљен и она изванредно држе равнотежу горњих разуђених делова грађевине.

Зидна појачања, у облику плитких пиластера, изведена су на спољним фасадним странама, на местима на којима су зидови најјаче оптерећени. Она су углавном на угловима грађевине. Поред своје конструктивне улоге, имају и декоративну. У унутрашњости нема ових појачања изузев на бочним странама олтарске апсиде. Коси потисци лукова и сводова међусубно паралишу и своде у приближно вертикалну резултанту, или се дифузно преносе на ослонце бочних и релативно снажних зидова. Но, да би што боље косе потиске свео у резултанту, градитељ се послужио надзицима, као мртвим теретом изнад лежишта сводова, дуж свих обимних зидова храма.

Распоред архитектонских маса раваничке цркве изведен је доста логично. Гледајући грађевину споља, није нимало тешко уочити шта лежи у њеној унутрашњости. Сви елементи у просторној композицији имају своје место и одговарају једноставној и логичној концепцији унутрашњег решења. Централну тачку представља велико, централно, десетострано кубе. Оно сасвим логично израста из снажног кубичног постоља укљештеног између кракова крста који су јасно истакнути у крововима. Нижи, бочни, угаони делови искоришћени су за смештај остала четири мања кубета. Висини кровних венаца ових угаоних делова одговара висина венца певничких апсида и главне олтарске апсиде. Источна страна је рашчлањена на три полигонатне апсиде. Две бочне апсиде ђаконикона и протезиса су знатно уже и ниже од главне олтарске апсиде. Оне су све заједно повезане и на тај начин формирају на источној фасади изванредно рашчлањену композицију.

Однос између унутрашњости и спољашности је веома присан. Може се слободно рећи да је спољашњост грађевине негатив унутрашњег решења. Та искреност која се недвосмислено манифестује у односима између унутрашњег и спољњег решења је најизражајнија одлика ове грађевине, па и читаве моравске епохе грађења. Преко њене спољашности, распореда маса а донекле и у декоративним елементима, одмах уочавамо унутрашњу конструкцију. Сем тога, готово сва камена декорација грађевине покрива површине конструктивних елемената који избијају на спољне површине зидова. Али, и поред тога што је спољашност органски везана за унутрашњи архитектонски склоп грађе-

*КОНСТРУКТИВНОСТ
ГРАЂЕЊА*

*ПРОСТОРНА
МОНУМЕНТАЛНА
ПЛАСТИКА ГРАЂЕВИНЕ*

вине, синхронизација између спољњег и унутрашњег решења малих кубета над угаоним просторима, није најбоље изведена. Посматрана споља, мала кубета остављају утисак логичности. Она су постављена као мртви терети у односу на дијагоналне косе потиске централне куполе; сем тога, у живој игри маса одржавају изванредну равнотежу једне смишљене просторне композиције. Међутим, њихово унутрашње решење не оправдава логичност конструкције⁵⁹⁹.

Цела грађевина лежи на високом соклу⁶⁰⁰ формираном од високог банка изиданог од два реда тесаника са једним редом опеке између њих и при врху завршеном профилисаним каменом од торуса и плоче. Током времена је спољни ниво терена, услед нагомиланог шута и наноса, нарастао нарочито са источне стране. Своју нормалну висину досеже тек на западној фасади цркве.

Сумирањем свих квалитета који се огледају у просторној и монументалној пластици раваничке цркве, добија се у том погледу снажна импресија једног зрелог и оформљеног решења. Одлично пропорционисане масе својом хармонијом пружају доказ о спремном и извршном градитељу, неимару. Мирноћа и стабилност доњих површина фасада, пењући се постепено у висину, прелази у живу, веселу и разиграну композицију са степенастим повлачењем ка поенти: централној куполи. Ово пирамидално моделисање силуете објекта са завршном поентом, чије тежиште лежи на главној вертикалној осовини и са извесним наговештајем скулпторалних тенденција за обликовањем споменика у његовој спољашњости, дошла је у потпуности до изражаја на раваничкој цркви. Та тенденција се осећала још и раније, на рашким и косовскометохијским грађевинама. Она се провлачи све до моравске епохе у којој постаје општа карактеристика свих споменика.

КОМПОЗИЦИЈА ФАСАДА
(Т. XIII—XVIII)

Површине фасада су оживљене пиластерима, кружним прислоњеним колонетама и хоризонталним венцима. Пиластери су употребљени као нека врста појачања на угловима грађевине и изван равни зидова су за 9 cm. Сем ових на угловима, налази се по један пиластер уз певничке апсидијалне испусте. Са горње стране, у последњој зони, сваки пар пиластера је повезан са по једном широком архиволтом, изведеном у живо орнаментисаним лучним тесаницима камена пешчара. Пиластри на западној страни храма деле фасаду по вертикали на три поља (т. XIII). Средње поље је више и маркира ширину главног брода наоса, док су бочна поља нижа и одговарају нижим бочним травејима. Отуда се при погледу на композицију ове фасаде добија утисак неке врсте тробродне грађевине. што и одговара распореду сводова над унутрашњим простором западних травеја.

Са истом функцијом, да би се јаче нагласила вертикала, постављене су на свим трима апсидама полукружне прислоњене колонете распоређене дуж спојева сваке две суседне стране спољњег полигона апсида. Слично пиластрима, колонете се у последњој зони настављају орнаментисаним, каменим, на исти начин прислоњеним, стубићима, а затим завршавају капителима преко којих су рапете камене следе аркаде. На тај начин се постигло да сваку страну полигона апсиде испод кровног венца завршава по једна слепа аркада. Архиволте крајњих аркада у самим угловима апсида нису подухваћене прислоњеним колонетама, већ налажу на орнаметисане камене конзоле. Са источне стране, на двама крајњим пољима полигона олтарске апсиде, ове конзоле не леже у самим угловима где се зидови апсиде превезују са бочним зидовима ђаконикона и протезиса. Из техничких разлога оне нису ни могле бити постављене на тим местима, пошто би се због очигледно веће ширине ових страна у односу на остале повећао и полупречник кривине архиволте, која би у том случају ударала у сам кровни венац. Због тога је градитељ на овим местима, да би одржао континуитет

крајњих архиволти по висини са осталим, морао да исправи грешку која му се том приликом појавила. Он је повучене површине зидова за 9 cm., уоквирене архиволтама, постепеним испуштањем камена и опеке изравнао са испуштеном површином зидова изнад аркада.

Као и на апсидама тако су и на кубетима употребљене колонете које стварају ефекат виткости и елеганције тамбура. Оне једноставно полазе са кубичних постоља дуж ивица по којима се сустичу две и две суседне стране октогоналних тамбура и завршавају капителима. Преко капитела су повезане испуштеним, на малим кубетима једноструким, на великом кубету двоструким лучним озупчаним венцима од опеке.

Други елеменат укомпонован на фасадама цркве су хоризонтални камени венци профилисани од торуса и плоче. Они теку континуално дуж свих фасада на истој висини, и то доњи, нижи на 2,42 m а горњи, виши на 6,59 m. од првобитног нивоа земље. Поред своје конструктивне улоге, поделом фасада на три зоне, ови венци подвлаче извесну хоризонталу и на тај начин истичу равнотежу, мирноћу и стабилност грађевине.

На забатним површинама зидова Кракова крста, унутрашњу конструкцију у полуобличастих сводова маркирају широке полукружне архиволте изведене у камену. Сличан је случај и на постољима малих кубета. На трима странама постоља и то углавном онима које су на домаку ока, свако од њих има по једну полукружну архиволту. Оне маркирају на спољашњим зидићима постоља прелаз из равних унутрашњих површина зидова у сферне троуглове, пандантифе. На странама постоља окренутим према главној подужној осовини, нема архиволти.

Зидне површине фасада оживљене су још на западној страни двома уским нишама, порталом наоса, односно бочним певничким улазима, прозорима и једном розетом. Прозори су једноделни, већином у облику бифора, а један је у облику трифоре. Готово по утврђеном правилу, сви су распоређени тако, да увек налажу на хоризонталне венце и у средњој и у горњој зони.

ЕФЕКТИ ПОЛИХРОМИЈЕ

Полихромација фасада раваничке цркве постигнута је комбинацијом природних боја камена пешчара, опеке и керамопластичне декорације.

Цела грађевина изведена је у хоризонталним алтернираним редовима окерно руменог беловодског пешчара, ређе са по неким квадером сивкасто модрог камена и опеке слагане у по три реда. Тако је на фасадама постигнуто живо треперење топлих тонова камена и опеке између широких спојница малтера. Овоме треба додати да је готово свака опека уграђена на фасади, била накнадно освежавана црвеном бојом⁶⁰¹.

Карактеристично је да су у доњим деловима фасада уграђивани релативно шири редови камена који су се пропорционално висини све више сужавали. Ово би се могло протумачити на тај начин, што је шире блокове квадера било теже износити на горње скеле. Осим тога, постигнут је и перспективни ефекат губљења фасадних маса у висини. Овај ефекат потенцира и боја употребљаваног камена: у доњим партијама примећује се да је коришћен пешчар црвенкасто медене а и жућкасто окерасте боје, пок су кубета и њихова постоља завршени углавном светлим, сивкасто беличастим пешчаром. Овакав распоред може се тумачити тиме, што је за горње делове грађевине било лакше подизати пешчар на одговарајућу висину. Поред ове чисто конструктивне логике, којом је владао искусни пратомајстор, ређањем камена од јачих до слабијих тонова одоздо навише, постигнут је и оптички ефекат перспективног стремљења силуете грађевине у висину.

Од керамопластичних елемената употребљавани су једино крстолики лончићи, уграђивани око камених архиволти, прозорских отвора, а понекад су убацивани и на фасадне површине, ако је градитељу, у недостатку прикладнијег материјала, било потребно да испуни неко место на зиду.

Сокл грађевине израђен је од чвршћег пешчара, Једре, каткада стакласте структуре. Сасвим природно, за овај део грађевине је камен специјално одабиран да би трајније одолевао влажењима проузрокованим сливањем воде са кровова. Исто тако, изванредну чврстоћу показује и малтер у фугама сокла.

Пластично обрађени делови, архиволте, прозори, колонете и конзоле обрађивани су од три врсте камена пешчара. Један је изразито руменкасте боје, компактне структуре и средњег зрна, други је жућкасто окерасте боје, крупнијег зрна и слабије структуре, док је трећа врста сивкасто беличасте боје, доста ситног зрна и готово да се може ноктом парати. При изради појединих декоративних елемената често се није водило рачуна о томе да камен исте структуре или исте боје буде употребљен на одговарајућем елементу. Архиволта или слепа arkada били су комбиновани од тесаника пешчара и по боји и по структури. Отуда раваничка пластика изванредно делује неусиљеношћу и мекоћом.

Полихромни ефекат грађевине необично снажно делује на посматрача, а појачан је живо пропорционисаним и рашчлањеним површинама фасада и разуђеношћу маса у горњим деловима⁴⁰². Оваквом утиску несумњиво доприноси патина која донекле ублажава и истовремено повезује црвену боју на опекама са природном медено руменкастом бојом камена пешчара.

Камен је на фасадама уграђиван тако да делује као природни материјал. Изузетно, на неким местима, на пример, на северној певничкој апсиди, преко дужих тесаника пешчара је бојом имитирана једна до две насатичне опеке. Осим у овом случају, трагови боје се могу приметити и на каменој декоративној пластици, у тимпану западне бифоре на јужној страни, на великој западној розети или у тимпану прозора на протезису у доњој зони. Употреба боје на каменој пластици потиче највероватније из доба зидања. Поред цинобера и кобалтзелене, црвени крапак је коришћен на пластици и у већим количинама за освежавање опеке на фасадама, а поуздано потиче из доба зидања грађевине⁶⁰³.

ПОРТАЛ, И СПОРЕДНИ УЛАЗИ

На цркви постоје четири улаза. Главни је са западне стране и лежи у подужној оси наоса. Најбоље је обрађен и архитектонски потпуно оформљен. Остали прилази цркви су накнадно отворани, па зато не само да нису обликовани, него су доста ружно постављени. То су два бочна певничка улаза који леже на попречној осовини наоса и улаз на северном делу западног зида цркве који је служио као веза између наоса и нартекса. Отвор главног западног портала наоса, чија је висина за 67 cm већа од ширине, уоквирен је равним, полираним мермерним довратницима и надвратником. Полукружне архиволте уоквирују тимпан и изведене су од лучних тесаника пешчара и опеке. Између сваког лучног квадера су наизменично, у релативно строгом поретку, ређане по три опеке са радијално извученим спојницама. Северна бочна врата између наоса и нартекса су накнадно отворена, доста неспретно конципирана и без икаквих претензија да буду украс. И везе порте са наосом цркве преко певничких апсида су касније отворене. Њихови довратници и надвратници су очигледно млађег порекла, пошто су клесани од црвеног пешчара од кога је рађен и сокл око цркве и нартекса.

Од свих улаза у наос, западни портал је најбоље решен, иако би се у односу на место могло очекивати богатије решење; веома је скромно и једноставно решен и степенасто засечен у зидну масу. Правоугаони оквир сачињавају мермерни довратници заједно са гредом надвратника, а оба довратника су по једанпут засечена, глатко полирана, повучена за 10 cm. од спољне фасадне равни зида и уоквирена једним редом насатично ређане опеке. Опека, која га уоквирава, бојена је заједно са спојницама малтера, што оставља утисак неиспрекидане црвене бордуре. Ширини степенастих уусака довратника одговарају полукружне архиволте изведене у наизменичном ређању од по једног лучног каменог тесаника и по три опеке. Карактеристично је да опекама у унутрашњој архиволти одговарају лучни тесаници у суседној архиволти и обрнуто. Трећа, последња спољна архиволта, ширија је од осталих; њена површина је у равни површине зида. Насупрот оним двома унутрашњим, изведена је од тесаника пешчара са по једном радијално постављеном опеком између, а уоквирена је једним редом насатично ређане опеке која је бојом повезана у неиспрекидану траку. Тимпан портала је у облику полукружне нише у којој се налази доста ретуширана фреска Богородице са Исусом. Довратници и архиволте су премазани танким слојем фреско малтера са живописаним биљним и геометријским орнаменталним тракама из средине XIX века. Како се нивои подова у наосу и нартексу разликују за 22 cm., испред портала налазе се два степеника.

Данашњи изглед западног портала на први поглед не даје утисак да је оригиналан. У односу на концепцију декоративне обраде осталих отвора на грађевини, као што је случај са прозорима, с обзиром на богатство декоративних мотива употребљених на њиховим оквирима, главни портал је прилично скромно, готово сиромашно конципиран. Сем тога, једино је за довратнике коришћен мермер, а сва декоративна пластика извођена је искључиво у камену пешчара. Због те недоследности, овом проблему мора да се приђе и са других страна. Из дела текста Стефановог рукописа⁶⁰⁴ у коме се најпре говори, у општим контурама, о стању манастира

„**ВЕРТОХ ПЪСТЪ И ВЪСМА ПОРЪШЕНЪ И ЛЪСЪ ИЗЪСТВИШЪ, ТАКО НИ
ВЛАТОМ ПОЗНАВАТИ СЯ**“⁶⁶ другим речима један од улаза, вероватно главни
и припадѣ изъ темеля падши, а по цркви порѣстѣ

ВЕЛИКА ДОБЕССА. . . Текст је доста неодређен. Може се тумачити тако, да се врата нису могла разазнати на нартексу, који је био срушен до темеља, а може се схватити и да се односи на главни прилаз манастирском комплексу, па чак и на врата, односно портал на наосу храма. Ни Петковић, тумачећи овај запис, ништа одређеније не говори о томе на која се врата односи текст⁶⁰⁵. Међутим, захваљујући анализама на терену дошло се до закључка да је портал оригиналан. Неколико сонди испод малтера показале су да су сви делови портала повезани истим спојницама малтера и по боји и по структури, које у потпуности одговарају спојницама на осталим ближим оригиналним деловима зидова. Осим тога, може се јасно запазити на опекама боја црвенога краплака која је употребљавана за освежавање опеке на фасадама. То значи да је извесним стицајем околности портал остао декоративно необрађен, из разлога о којима ће доцније у тексту бити речи.

Овај улаз је очигледно накнадно пробијан кроз зидну масу у северозападном углу цркве. Димензије отвора су 1,02 m. ширине и 2,02 m. висине. Отвор врата је направљен грубим пробијањем зида, без икаквих претензија за улепшавањем. Да би се добило што више у ширини а да се истовремено на спољњем западном зиду изиђе у распону између два пиластра, отвор је нешто искошен и проширен на рачун северног зида. Зидна маса је одозго подухваћена храстовим дрвеним талпама. Ова веза између нартекса и цркве је доцније затворена дрвеним вратима која се ретко користе.

Сасвим је логично да улаз не би био овако конципиран на једној изванредно решеној фасади још док је она била слободна, односно док јој није била дограђена припрата. Да је улаз накнадно пробијен онда када је западна фасада била слободна, нема сумње да би био оперважен каменим оквирима који би га у неку руку оформили. Међутим улаз је пробијен још пре окончања живописа у цркви, за време дограђивања Лазаревог нартекса. Као доказ може да послужи анализа живописа са унутрашње стране у наосу, у самим вратима и споља у нартексу. Фреска са фигуром анахорета св. Павла Тивејског постављена је између ктиторске композиције и северног зида у ширини унутрашњег отвора врата, што значи да је према овој ширини подешена; заједно са својом подлогом, потпуно се прилагођава надвратнику и мало се повија према његовом испаду. Насупрот овом тврђењу, могло би се навести да је светачка фигура св. Павла Тивејског, пошто није дата цела, пресечена баш накнадним пробијањем врата. Међутим, имајући у виду и ову претпоставку, следују даљи докази у прилог тумачења да је фреска очигледно оригинална и везана за остали Лазарев живопис у цркви. Испод црвене оквирне бордуре која завршава фреску на самом надвратнику, нема никаквих трагова друге боје, а цела површина фреске је одједном израђена, без икаквих трагова спојева који би се морали показати у случају да је због пробијања врата била оштећена и накнадно ретуширана. Фигура св. Павла Тивејског дата је у природној величини баш због суседних фигура које су исто тако рађене, па живописац није хтео да чини оступања. Отуда фреска оставља утисак као да је скраћена механичким путем, односно одсечена за време пробијања отвора

Из свега следује закључак да су ктиторска композиција, фигура св. Павла Тивејског и делови живописа на северном зиду, рађени тек пошто су врата била пробијена, односно да су северна врата на западном зиду пробијена пре него што су површине зидова око њих биле живописане⁶⁰⁶.

ПЕВНИЧКИ УЛАЗИ

На северној и јужној певничкој апсиди налазе се улази који су служили као директна веза наоса са црквеном портном. Постављени су између двеју суседних колонета у приземној зони на крајњим испуштеним странама полигона апсиде. Ширина њихових отвора износи око 60 см., а висина условљена висином хоризонталног кордон венца, релативно је мала и износи око 1,70 m. Оба улаза су оперважена, у време када је постављан сокл око грађевине, црвеним каменом пешчаром. И довратници и надвратник су доста круто профилисани са торусом засеченим на рубу оквира.

И ова два улаза на цркви су касније отворена. Анализирајући њихов положај у односу на бифоралне отворе над њима, може се на основу конструктивне логике проценити да ови улази не одговарају смишљеној и оригиналној концепцији градитеља који је показао своју вредност компонујући остале делове грађевине. Првобитно горње бифоре нису могле бити постављене тако, да средњим стубићем и допозорницима належу на архитрав отвора. Овај проблем много убедљивије решава пукотина на живопису са унутрашње стране јужног отвора. Сондама испод млађег живописа, лево и десно од отвора, откривена је по једна пукотина које показују до које се ширине ишло са пробијањем зида. Том приликом фреска ратника св. Теодора Тирона, у доњем десном углу са источне стране улаза, била је обијена и накнадно је преко новог додатног материјала имитирана црвена бордура, да би се употпунио оквир фигуре. На оригиналним деловима зидова је употребљен маснији малтер сивкасте боје, док је на додатним деловима, којим су изравњани обијени бочни зидови пролаза, употребљен малтер слабијег квалитета, са више креча.

На источном зиду отвора, на младом слоју живописа, постоји розета у којој је чвршћим предметом 1760. година, што несумњиво говори у прилог томе да је отвор за врата пробијен још раније.

Облик прозора и њихов распоред на грађевини били су условљени највероватније композицијом и декоративном обрадом фасада. Сем прозора на кубетима, којих је укупно 42, на нижим површинама зидова цркве има их 20, заједно са розетом на западној фасади. Не би се смело рећи да је било стварно потребно 62 прозорска отвора за осветљавање наоса.

*ПРОЗОРИ
(Т. XXXIII—LU)*

Према архитектонском облику и садржини примењене декоративне пластике они се деле на неколико типова. По облику има их са једним уским и издуженим отвором као што су прозори на кубетима или на апсидама ђаконикона и пратезиса и, са нешто ширим и релативно издуженим отворима, оба прозора у средњој зони западних травеја са северне и јужне стране. Претежан број прозора је са двојним отворима међу којима су неки са ужим и издуженијим отворима, на бочним странама травеја ђаконикона и пратезиса у обема зонама, а вероватно и јако оштећени прозор у горњој зони на олтарској апсиди. Сви остали двојни прозорски отвори су релативно шири и репрезентативније конципирани. Једина трифора на западној страни добила је место у горњој зони, на вертикалној осовини фасаде. Изнад ње је постављена, једина на цркви, велика розета. Она је на најистакнутијем месту, на надвишеном зиду забата који затвара средњи западни травеј наоса. Већина прозора је рађена из више делова, а неки су извођени од монолитних блокова пешчара на којима су исклесани отвори.

Перфорације зидних маса прозорским отворима извођене су закопавањем бочних страна које су се шириле према унутрашњем простору наоса, док су доње стране отвора усецане косом равном површином, или степенасто. Овакав начин ширења отвора према унутрашњости храма није редак случај, а служио је томе да пропусти више светлости. С обзиром на добро распоређен већи број прозора, унутрашњост храма добија светлости у изобиљу, тако да се готово изгубила она стара тежња за мистичним ефектима.

Распоред прозора на грађевини градитељ је извео строго водећи рачуна о хармонији композиције фасада и о симетрији, како у вертикалној, тако и у хоризонталној подели појединих зидних површина. Они су увек у вертикалним осовинама између двају суседних пиластера, или су у вертикалним осовинама најистуренијих страна апсидијалних испуста. У односу на хоризонталну поделу, њихов положај је фиксиран хоризонталним кордон венцима. Сваки прозор у средњој или горњој зони лежи на кордонском венцу. Њихов распоред, није увек зависио и од распореда унутрашњих травеја грађевине, а нарочито распоред прозора према угаоним травејима. Отвори су, на западним травејима са северне и јужне стране померени нешто ближе западноме зиду, док су они на источним травејима померени према источном зиду. Ова неповезаност са унутрашњим решењем очигледно је производ жеље за постизањем спољњег ефекта преко хармоније архитектонске композиције фасада.

Углавном, сви прозорски оквири израђени су од светлијег, сивкастог, ситнозрнасто беловодског камена пешчара, уједначеног по боји и без примеса других тонова. Овакав избор материјала за прозоре на којима декорација заузима најважније место, био је неопходан због тога што на светлијем и тонски повезаном камену декоративна пластика јаче долази до изражаја, него на шареном и тамнијем, на коме се губи пластичност услед слабијег контраста сенке и светла.

Првобитно затварање прозора било је изведено транзенама од штука са окулусима од разнобојног ливеног стакла. На жалост, до данас се није сачувао ниједан такав примерак на грађевини. Фрагменти

поломљеног стакла налажени су у шуту приликом сондирања у темељима, у каснијим Стефановим рестаурираним деловима венаца, у северном забату крака крста, и у малтеру његовог нартекса. Нађено комађе показује да су окулуси имали по средини диска задебљање од 3—5 mm са постепеним стањивањем ка ободу, док је обод био ојачан. У погледу на боју, може се констатовати изванредно богатство и разноврсност тонова од кобалт плаве и зелене, љубичасте, светлије жуте и окер, па до ултрамаринско плаве и мрке. На овај начин, колористичном дифузном светлошћу која се богато расипала по унутрашњости храма, постигао се је ефекат мистичног расположења верника.

Трагови гвоздених решетки су сачувани једино на допрозорницима северног прозора у средњој зони према западном травеју (т. XXXVIII). То су највероватније остаци каснијих радова на затварању, односно заштити прозорских мембрана.

Западна розета налази се у осовини западне фасаде, на забату који затвара подужни крак крста грађевине (т. XXXIII, XXXIV). Рађена је из два камена блока пешчара, вешто спојена по хоризонталној спојници, што се може приметити тек из непосредне близине. Пречника је 1,20 m., а дебљине 12 cm. Кружног је облика и перфорирана. Употребљени мотив орнамената је двочлана трака; у средини је ружа са два реда радијално поређаних листића, а од ње, према ободу розете, полазе осам трака које се наизменично преплићу са концентрично постављеним мотивом осмица. По ободу читав овај сплет уоквирава кружни тордирани штап, на коме се смењују по један пунији и по два тања гајтана. Да би била јаче истакнута, оперважена је спољним концентричним низовима опека за крстоликим ланчићима између, затим једним кружним каменим прстеном пластично обрађеним и, најзад, још једним низом опека са керамопластичним елементима. Све заједно лежи у пољу тимпана обрађеног у облику шах поља који уоквирује широка полукружна архиволта. Розета и поменути елементи који сачињавају њен оквир, сведени су у површинску раван зида, док је једино архиволта испуштена упоље за 10 cm., са ослонцима на двама бочним пиластерима. Прстенасти, спољни камени оквир око розете, обрађен је по површини геометријским преплетом комбинованим од ромбичних двојних трака и повезаним на унутрашњем и спољњем рубу са по једном траком. Елементи шах поља су рађени од сивкасто белог пешчара и опеке, а у зидну масу су уграђивани тако, да спојнице у односу на хоризонталу или вертикалу иду под углом од 45°. Дијагонално постављена шах поља се налазе једино на овом месту цркве. Важно је напоменути да је ова розета једина и да их на црквеној грађевини више није било.

Западна трифора је изведена непосредно испод розете (т. XXXV). Трајни отвори су подељени стубићима правоугаоног пресека са заобљеним двема бочним предњим ивицама. Сваки од њих је тесан из једног комада пешчара заједно са нешто ширим кубичним стопама и капителима. С горње стране, са допрозорницима они придржавају полукружни тимпан. У монолитном блоку тимпана исклесани су преломљени и нешто у темељу пригњечени луци, који са горње стране завршавају отворе. Сви елементи трифоре су богато декоративно обрађени геометријским и биљним скулптованим орнаментима. Оквир око ње се састоји из низа крстоликих лончића између два реда насатичних опека. Као што је био случај и са розетом, и трифора је сведена у површинску раван фасадног зида. Она је једина на цркви и као таква је добила најрепрезентативније место на западној фасади. Није директно наслоњена на кордонски венац као што је то случај са свим осталим отворима, већ је одигнута за два реда опеке. На жалост, заклоњена је кровом Стефанове припрате, тако да се може сагледати само њена горња половина.

Бочне бифоре на западној фасади су рађене по истом типу (т. XXXVI и XXXVII). Налазе се на бочним пољима вертикално издељеним пиластрима у горњој зони. Заједно са трифором у средини, издвајају се од осталих прозора по богатству декора и пропорцијама. Изведени су из монолитних блокова пешчара. Отворе су делили стубићи, који су током времена уништени. Завршеци отвора су били изведени са по два преломљена лука маркирана тројном траком. Око камених оквира, у њиховој равни, постављен је низ крстоликих лончића и насатично поређане опеке као на прозору са северне стране, а са једним редом лончића између два реда опеке на прозору са јужне стране. Све заједно, са бочних страна, уоквиравају пиластри, који одозго носе нешто ширу полукружну архиволту.

Прозори на бочним фасадама у средњој зони се разликују по величини (т. XXXVIII—XL и XLIV—XLVI). Ужи и издуженији су на бочним олтарским и западним травејима, док су шири на певничким апсидама. Сем тога, на певницама и олтарским травејима су постављене бифоре, а изузетно на бочним странама западног травеја су једноделни отвори. Са спољашњих страна допрозорници су оперважени по једним редом насатичне опеке, изузев код певничких отвора, где допрозорници директно леже уз вертикалне прислоњене колонете. Рађени су из делова који сачињавају с једне стране тимпан прозора, док су са друге стране доњи делови заједно изведени из једног блока камена (као што је случај са бочним), или су одвојено рађени допрозорници именови (као на певничким прозорима). Бочни отвори су повучени у зидну масу за 6—8 см. и одозго су оперважени полукружном каменом архиволтом, а певничке бифоре леже у равни зида.

Бмфоре на бочним фасадама у горњој зони варирају по величини (т. XLI—XLIII и XLVII—XLIX). Прозори на ђаконикону и протезису су нешто ужих отвора, док су на певницама и западном травеју шири. На жалост, на свима су отпали стубићи. Једино су на северној фасади, на прозорима певнице и западног травеја сачувани храстови дрвени менои, постављени за време рестаураторских радова, 1844. Није искључено да је њихов облик доста верно пренет са камена на дрво. Сем прозора на ђаконикону и протезису клесаним у монолитним блоковима пешчара, сви остали су рађени из делова и постављени у раван фасадних зидова. Из монолитног блока пешчара је клесан и прозор на олтарској апсиди, у горњој зони, са свим карактеристикама поменутих прозора.

Источна бифора (т. L) је архитектонски решена слично бифорама на певницама. Од њих се разликује релативно ужом и издуженијом формом, што је последица уже стране полигона олтарске апсиде. За време турских разарања јако је оштећена, а пешчар у коме је клесана, сав је испуцао. На појединим местима су се делимично задржали остаци декорације на основу којих се може извести приближна реконструкција. Дионисијевим оправкама цркве испуцали допрозорници и тимпан прозора су искрпљени. Том приликом, на јужном допрозорнику у висини капитета, изведена је сасвим плиткорелефно у штуку људска глава, очигледно рађена под утицајем старијег фрагмента који је са овог места отпао, или по угледу на конзолу са ликом у јужном углу олтарске апсиде (т. LXV).

Источни отвори на проскомидији и ђаконикону (т. LI) су једноделни и узани, јако оштећени, тако да се данас једва примећују контуре њихових првобитних облика. Оба су клесана из по једног монолитног квадера пешчара. Површина њихових оквира сведена је на раван површине источних страна полигона апсиде. Истовремено су по величини најмањи отвори на цркви. До конзерваторских радова 1956,

били су омалтерисани кречним малтером, а знало се да постоје на основу њихових унутрашњих шупљина.

Прозори на главном и споредним кубетима су уски, издужени и степенасто усечени у месо зида. Распоређени су у осовинама десет поља на главном кубету и осовинама од по осам поља на остала четири мања кубета. Сва поља у којима леже прозори, међусобно су раздвојена колонетама, а одозго, преко капитела, уоквирена су ондулационом линијом озупчаних кровних венаца.

Декоративна обрада заостаје за прозорима на фасадама. Употребљавана је искључиво на архиволтама. На прозорима великог кубета, камена декорација је нашла место и на унутрашњим и на спољним архиволтама. На свакој од њих су уграђена три обрађена тесаника, по један у темену и по два у петама архиволти, међусобно одвојена са по три опеке. На малим кубетима није исти случај: на спољним архиволтама декоративна пластика није нашла места, а унутрашње су, мада не увек декоративно обрађене. По два па и три прозора, оријентисана према кровним површинама односно заклоњена од ока посматрача, често су завршена каменим али необрађеним архиволтама. И у овом случају се назире она основна одлика, која иде у прилог тумачењу обликовања срачунатог на спољне ефекте.

*НИЗОВИ АРКАДА НА
ПЕВНИЦАМА И
ОЛТАРСКОЈ АПСИДИ (Т.
LIII—LV)*

Низови аркада су распоређени на апсидијалним испуштеним деловима грађевине. Оне спајају вертикалне прислоњене колонете које се пружају дуж преломних суседних поља октогона, а свака од њих са горње стране испод кровних венаца завршава по једно поље зидова апсида. Аркаде на трима средњим пољима подухваћене су кубичним капителима, док су на угаоним пољима подухваћене конзолама. Њихова функција је чисто декоративног карактера, пошто не одговарају функционално унутрашњем конструктивном решењу. Рађене су из три до четири лучна тесаника чије спојнице зрачно иду према центру кривине. Оне све нису једнаких димензија; полупречник лучне кривине је зависан од ширине сваке стране полигона које нису увек истих димензија. Отуда се на бочним странама олтарске апсиде појављује грешка, јер обе бочне конзоле нису могле да стоје у угловима апсиде, већ су нешто повучене, да би се полупречник ових двеју аркада ускладио са димензијама полупречника осталих.

Све аркаде су полукружно решене, са тесаницима који покаткад продиру за 50 до 60 см. у зидну масу. Чела архиволти су декорисана биљно-геометријским преплетом. Приликом ранијих оправки цркве, поједини лучни тесаници нису враћени на одговарајуће место са којег су били испали већ су измешани што, поред њихове доста слободне и живе израде, оставља још живљи утисак (т. LIV, LV).

Архиволте су декоративно обрађена чела широких лукова на зидовима забата кракова крста и на бочним површинама зидова према угаоним травејима грађевине. Сем ових, нешто уже архиволте налазе се изнад бочних поља на западној фасади и као њихов пандан, на источној фасади изнад апсида ђаконикона и протезиса. Све оне испадају из равни зида до 10 см. и уоквирују шах поља (као што је случај на забатима кракова крста) или прозорске отворе на бочним угаоним просторима грађевине.

Луци на забатним странама кракова крста, поред своје декоративне улоге, мартирају на спољашњим зидовима унутрашњу конструкцију. Они споља јасно означавају висину и положај полуобличастих сводова. Исто би се могло рећи и за архиволте на бочним странама западне и источне фасаде. Изузетно, архиволте на северној и јужној фасади, разапете на површинама зидова угаоних простора, немају никакву другу улогу осим декоративне. Оне не одговарају распореду

унутрашње конструкције, али су споља употребљене зато да заврше композицију бочних фасадних делова, то јест, да повежу пиластре у горњим зонама.

Рађене су у камену пешчара који није увек исте боје. Поред окерног и сивог, употребљаван је и румени пешчар, често двеју различитих боја које су ређане једна до друге. Архиволте на бочним угаоним просторима цркве нису биле наслоњене директно на хоризонтални кордонски венац, већ су од њега одвојене за три реда опеке. Од свих архиволти нарочито је страдала она на источном забату. После обављених конзерваторских радова пронађен је један њен лучни тесаник. По својим димензијама, одговара осталим трима сачуваним архиволтама.

Колонете су употребљене на апсидама и тамбурима кубета. Полукружног су пресека и према пречнику има их тањих и дебљих. На четири мала кубета и на апсидама су истих димензија, са пречником од 18 cm. На централном кубету су пречника 25 cm. аналогно димензијама колонета на четири унутрашња стуба, који носе кубе. Уграђене су у масу зида за $\frac{1}{3}$ обима, а постављене су увек дуж ивица на местима где се састају суседне стране. Рађене су из наизменично ређаних опека и тесаника пешчара, преко којих су се непрекидно превезивали алтернирани редови са равних површина фасада. Облик опеке употребљаван за колонете показује да су се из једног дуплираног комада извађеног из калупа могле користити по две опеке. Тесаници камена су одговарали фиксираним мерама колонета, само што су им бочни делови били прилагођавани правду страна, односно условима под којима су се суседне стране сустицале.

Колонете на апсидама у горњим зонама прелазе у камене орнаментисане прислоњене стубиће који носе неку врсту капитала, који су изведени кубично, по вертикалној осовини су благо преломљени и прилагођени тако, да њихова тангентна равна буде паралелна или да се поклопи са тангентним равнима архиволти слепих arkada. На кубетима, колонете су завршене капителима преко којих се повезују луци кровних венаца калота.

Профили на фасадама и у унутрашњости цркве нису нарочито богати. На местима где су распоређени, имају за циљ да нагласе другостепену пластику. Профилација је мирна и једноставна, најчешће комбинована из плоче и торуса. Профили су увек слободно исцртавани и још слободније извођени, без коришћења циркула. Покаткад делују као недорађени, али су због тога живи и веома мекани. У већини случајева преовлађује сличан тип профила.

На фасада су обично подешени да одбијају воду упоље, са плочом која је са горње стране благо искошена према споља. Профил сокла није тако обрађен; на испуштеној плочи која одозго завршава банак, налази се торус. Зарез са горње стране омогућавао је задржавање воде, што је био главни разлог да касније пропадне и буде замењен новим.

Венци су рађени од опеке или од комбиноване опеке и камена. Главни кровни венац који завршава фасаде, иде непрекидно, на истој висини, око грађевине. Почиње на западној фасади од западног зида забата и на њему завршава. Његов првобитни изглед је непознат у целини, али се може реконструисати на основу пронађеног фрагмента пешчара који је био уграђен и према коме је, вероватно, рестауриран венац од сиге за време игумана Дионисија Поповића. Врло је једноставног и упрошћеног профила. Цео венац се састоји из једног реда зупчасто постављене опеке и каменних блокова пешчара профилисаних плочицом и кимом.

ВЕНЦИ

На кубетима и истакнутим деловима Кракова крста на крововима, није исти случај: венци су рађени искључиво од опеке. Једино су централно кубе, његово постоље и западни забат завршени двоструким озупчаним венцем, док су сви остали изведени са једноструким зупчастим венцима. С обзиром на пропорције, централно кубе је морало да буде овако завршено. Исто тако, на западној фасади при чијој је обради многим архитектонским елементима посвећена нарочита пажња, дупли озупчани венац од опеке само је употпуњавао њено богатство.

УНУТРАШЊИ ВЕНЦИ

Ови венци имају профил од плоче и торуса, као и они на фасадама. Висина унутрашњег подужног венца одговара висини спољњег који по хоризонтали дели средњи од горње зоне. Било је већ речи и о томе да је постављен по целој ширини зида и да је служио истовремено као нека врста серклажа за укрућење и изравнавање зидова.

ПРОФИЛИ КОНЗОЛА

На цркви су заступљена два типа конзола. Једне се налазе на угловима постоља малих кубета и носе архиволте на свакој страни постоља; профил им је комбинован од торуса и плоче. Конзоле другог типа распоређене су у угловима апсидијалних делова грађевине; њихов профил се састоји из равне, мало испуштене површине на горњем делу на коме је распоређена декорација и пластично обрађеног цвета, који се налази доле. С обзиром на то да је на њима пластика сведена у раван, профилација је релативно скромна и једноставна.

ПРОФИЛ СОКЛА

Релативно високи банак одозго завршава камен са профилом комбинованим од плоче и торуса.

СТОПЕ СТУБОВА И КОЛОНЕТА (Т. XX)

Стопе стубова у наосу су најпре подзидане, а затим завршене профилисаним каменом пешчарем. Профилација се састоји од плоче и торуса. Плоча, у основи квадратна, завршава кубичну масу озиданог дела, а торус се повија по облику хоризонталног пресека стабла стуба који носи. На овај начин је постигнут изврстан ефекат са торусом стопе, која изгледа као да се расплићава под снажним оптерећењем масивних стубова.

Стопе стубића на многим прозорским отворима су страдале изузев аутентичних примерака сачуваних на западној трифори. Оне су једноставно кубично решене, прате облик стубића и са њима су клесане из једног каменог блока.

ПРОФИЛ НА ПОРТАЛУ И ПРОЗОРИМА

На порталу наоса није било декорације. Сва пластика портала је сведена на три степенаста засека у зидној маси који се са горње стране око тимпана лучно савијају. Две спољне архиволте оперважене су по својим конвексним странама, са по једним редом насатично ређане опеке, и сведене у чеоне равни лукова. Довратници су изведени од глачаног белог мермера и на исти начин као и архиволте уоквирени су редом насатичне опеке.

Профилација прозорских оквира је врло скромна пошто је карактер пластике, употребљене као декор, плиткорелефан, односно сведен на две тангентне равни. Преплет као главни мотив ове декорације, рађен је углавном на мирним и развијеним површинама. Декоративни елементи се одвајају из равни позађа од 1 cm. до највише 4 cm. Најчешћи профили су тордирани или чисти полукружни торуси на бочним допрозорницима или архиволтама. Прозори нешто повучени у месо зида, одозго су оперважени архиволтама које испадају у односу на површину отвора, али су сведене у раван зидова. Међутим, већи број је уграђен у раван фасадних зидова.

III. СТЕФАНОВ НАРТЕКС

На основу архитектонских анализа може се без двоумљења и са пуном сигурношћу констатовати да је најпре саграђена црква (т. VIT), нешто касније уз цркву је дограђен нартекс (т. XXII)⁶⁰⁷, а после његовог рушења на истом месту је саграђен други, познији нартекс, на иницијативу јеромонаха и даскала Стефана (т. VIII и XXI)⁶⁰⁸.

То је грађевина која се сада налази сазидана уз западну фасаду цркве. Архитектонски је рђаво решена и оставља ружан утисак својим тешким и пуним масама испред добро компонованих и разуђених маса црквене грађевине. Зидана је од речног облутка, ломљеног камена и фрагмената пластике старог нартекса, вађених из рушевина и уграђиваних са slabим кречним малтером. Сасвим разумљиво, у време када је грађена, није се могло ништа боље постићи од овога што је оставио Стефан. То потврђује и донаторски натпис, клесан у камену и уграђен на северној страни мале звонаре над нартексом, који гласи:

„ОСНОВИ СЕ СІА ПРИПРАТ ТРОБРОДНА И
ПОДВИГОМ СТЕФАНА ИЕРОМОНАХА ВЪ
ВРЕМЕНА ТЕШКА И ОУК (84) НА ВЪ ЛЕТО
АЩКА И ВЪ Ц (4) Р (1) ТВО КАРОЛА КЕСАРА“.

(Види оригинал калка, сл. 10)⁶⁰⁹.

Нартекс је призидан са западне стране уз црквену грађевину, на ниским остацима зидова старог нартекса. Својом ширином, заједно са зидовима, захвата распон западне фасаде цркве. Северни и јужни зидови пењу се до 5,25 m. висине, док се слеме крова налази на висини доње ивице капитета колонета трифоре, заклањајући на тај начин добар део западне фасаде цркве. Његова подужна мера, заједно са дебелином зидова, износи 10,70 m, а попречна 10,98 m, односно само за 28 cm. одступа од квадрата.

У основи, Стефанов нартекс је конципиран као тробродна грађевина. Главни брод између два пара стубаца је изведен као јединствен простор без икаквих подела. Бочни бродови су подељени на по три травеја. Подела бочних бродова извршена је ојачавајућим луцима разапетим између стубаца с једне стране и конзола, уграђених на бочни северни, односно јужни зид с друге стране. Од главног брода су такође одвојени луцима разапетим између стубаца, односно стубаца и конзола уграђених на западном зиду цркве и западном зиду нартекса.

Карактеристично је да су четири ступца у средишњем простору правилно постављена и да међусобно формирају квадрат, док су растојања од стубаца до западног зида цркве и западног зида нартекса, у односу на средње растојање стубаца, знатно краћа. Бочни, угаони травеји се приближавају основи квадрата и међу собом су готово истих димензија. Основа је релативно правилно изведена. Димензије у источном и у средњим деловима нартекса разликују се највише за по неколико сантиметара. Изузетно, западни део је краћи за 26 cm. у односу на источни.

Целокупно решење основе умногоме је зависило од остатака старог порушеног нартекса које је Стефан затекао при своме повратку. Остаци, местимично сачувани и до 1.35 m. висине, унапред су условљавали да се од решења у доњим деловима не одступа исувише грубо с обзиром на то да су били искоришћени као подлога за нову конструкцију. У распореду и конструктивном склопу сводних конструкција, Стефан је одступио од старог решења.

ОСНОВНИ СКЛОП
(Т. XXI)

Сводови и луци су изведени изнад сва три брода у облику неправилне пригњечене полуелипсе, доста неспретно и грубо, са правцем пружања главне подужне осовине. Главни брод је засведен по целој дужини пружања и ослања се бочно на надзидтке изнад лукова. Сасвим уз западни зад, а једним делом и преко њега, диже се ниска, мала звонара чији је отвор просечен у самом своду. Распон свода над главним бродом је већи од распона сводова над бочним бродовима. Отуда је његово теме на висини од 6,13 m. на источном, а 6,40 m. на западноме делу, док су темена сводова над бочним бродовима на висини 5,36 m. на северној и 5,56 m. на јужној страни, што је резултат недовољне прецизности у грађењу.

Сводови главног и бочних бродова прелазе у кривине директно са својих ослонаца. Једино су луци који се ослањају на обимне зидове унутрашњег простора, подухваћени конзолама.

КОНСТРУКЦИЈА ЗИДОВА

Зидови Стефанове грађевине су врло рђаво изведени. На појединим партијама, где је било потребно да се нека места боље превезу, употребљено је комађе поломљених тесаника или фрагмената пластике са старог нартекса. Све то оставља утисак рђавог зидања, што је очигледно било последица тешких услова за време грађења.

Спољна лица зидова су дерсована широким и грубим плохама малтера розикасто беле боје. За обраду зидова употребљено је неправилно комађе камена, ситније, са пречником око 10—15 cm. и крупније, од 30 до 40 cm. Поред камена коришћена је местимично, без неког одређеног реда опека, а каткада и одломци ћерамиде. Изузетно, северозападни и југозападни углови су превезивани фрагментима са старог нартекса, притесаваним или необрађиваним него само прилагођеним месту. Исто тако су обрађиване и унутрашње површине зидова, само су нешто боље дерсоване. Језгро зидова је испуњавано трпанцем заливаним малтером, али не увек и на свим местима са довољно малтера, због чега се често у зидовима наилази на шупљине. Ради равномернијег слегања и изравњавања, подужно су полагане дрвене греде, сантрачи.

Малтер је справљан од просејаног шута, слабије везивне моћи розикасто беле боје која долази од праха туцане опеке и старог малтера. Отуда се у његовим састојцима налазе често ситни фрагменти фресака, па и комадићи бојеног стакла. Фрагменти старе декоративне пластике са првобитног нартекса уграђени су на северној и западној фасади. Један је накнадно притесаван и искоришћен као архитрав на западном улазу у нартекс. Други је такође искоришћен као архитрав изнад зазиданог северног улаза, а трећи је медаљон са двама афронтираним грифонима на западном делу северне фасаде. Сва три су позната од раније, док се на последњег обраћала нарочита пажња и о њему је писано. Постоји још један фрагментован остатак слободне конзоле на јужном зиду, уграђен високо испод кровног венца који је до сада рстајао незапажен.

Конструкција стубаца. Ступци су масивни и тешки. Квадратног су пресека, са димензијама 1.00 X 1.00 m. до 1.08X1.08 m. Рађени су највећим делом од тесаника старих стабала стубова извађених из рушевина (т. XXXI). Ту и тамо, где је било потребно да се изведе правилан квадратни пресек, додаван је, мада ретко, покоји тесаник са стране.

Испод малтера су пронађене старе стопе које су носиле стабла стубова ранијег нартекса. Оне се пењу на висину од 63 cm. изнад данашњег пода. Решене су слично онима у наосу, одоздо су подзидане, а са горње стране завршене плочом на којој је развијена декорација.

Све четири стопе пронађене су на свом првобитном месту и Стефан их је искористио у њиховим пуним димензијама за зидање нових стубаца.

Сводови и луци су изведени од сиге. Материјал је лак и подесан за обраду, а није га било тешко добавити пошто се налази у великим количинама на манастирском добру у селу Бигру, одакле је доношен.

КОНСТРУКЦИЈА
СВОДОВА И ЛУКОВА

Сводне конструкције главног брода и бочних бродова по висини се разликују за око 60 cm. На тај начин потисци свода средњег брода добрим делом су парирани потисцима сводова над бочним бродовима, а преко подужних лукова даље разложени на језгра масивних стубаца односно зидова. Међутим, потисци бочних сводова на северни и јужни зид нису најбоље парирани, због релативно танких зидова (дебелих до 1.00 m.). Због тога су се на бочним зидовима и на бочним деловима западног зида, појавиле пукотине са правцем пуцања одозго наниже.

Кровна конструкција је дрвена и изведена је тако, да кров на две воде премошћава сва три брода. Слеме крова иде по подужној оси главног брода. Кровна конструкција је једноставно изведена. Састоји се из једне греде слемењаче, две рожњаче које се ослањају на стубиће положене директно на свод и укрућене косницама, и две венчанице положене директно дуж северног и јужног венца. Мала звонара постављена је у осовини западног фасадног зида и покривена је малом конструкцијом на четири воде. За покривач је употребљен лим дебљине 0,75 mm.

КРОВНА КОНСТРУКЦИЈА
И ПОКРИВАЊЕ

Западна фасада цркве је првобитно конципирана као део архитектонске целине грађевине. Слободни делови ове фасаде, као и они који су заклоњени постојећим нартексом, без икакве сумње су компоновани по идеји и концепцији, логично и доследно осталим архитектонским елементима на цркви (т. XXIV). Судећи по извесним елементима распоређеним на њој, може се рећи и то да јој је неимар придавао већи значај, да би постигао максимум ефекта.

ОДНОС ПРЕМА
АРХИТЕКТОНСКОЈ
КОМПОЗИЦИЈИ ЦРКВЕ

Стефанов нартекс је подигнут без икаквих естетских претензија. То је гломазна и масивна грађевина која туче ритам живе просторне пластике маса саме цркве. Сазидан је у време када се најмање градило и представља споменик времена у коме се водила тешка борба за опстанак. Црква и нартекс су саграђени под својим различитим условима и носе одлике времена у којима су поникли. Та неуједначеност и дисхармонија стила двају удаљених периода, очигледно је оставила трагове на архитектури ова два различита здања. Стилска лепота црквене грађевине умногом трпи, док се архитектура данашњег нартекса не може ни поредити са архитектуром цркве⁶¹⁰.

Све три фасаде су мирних и равних површина. Одозго су завршене кровним венцем од сиге. На западној страни кровни венци се ломе и прате коси забат крова, а затим се настављају двоструким озупчаним венцима од опеке који се завршавају под малом звонаром. Док је јужни зид озидан једноставно, на северном је извршен покушај оживљавања његове велике и монотоне површине једном широком и плитком нишом око зазиданог улаза и прозора. Интересантно је да распон нише око улаза одговара по димензијама средњем отвору на северном зиду старог нартекса. Ово би био још један податак о томе да је Стефан искористио старе зидове и о њиховој пуној дебљини наставио зидање, док је нишу повукао из равни зидова на рачун шупљине која је ту постојала.

ДРУГОСТЕПЕНА
ПЛАСТИКА

Велике и пуне површине зидова оживљавање су релативно малим и једноставним прозорима, улазима и узиђивањем боље очуваних фрагмената декоративне пластике старог нартекса.

Главни улаз је са западне стране, скромно обрађен и без икакве профилације. Уместо архитрава искоришћен је из рушевина старог нартекса већи комад декоративно обрађеног камена, који је само мало притесан одоздо.

Прозори. У односу на површине пуних зидова, прозорских отвора је мало. Један је постављен на северној фасади, нешто померен према источном делу нартекса, други је на средини јужне фасаде а трећи, најмањи је високо подигнут испод мале звонаре према средњем броду. Исто тако на свакој страни мале звонаре се налази по један прозорски отвор. То су једноставне перфорације зидова, рђаво обрађене, чак ретко лучно завршене, па и доста невешто декорисане употребом керамопластичних елемената и поломљених фрагмената старије пластике.

ЕФЕКТИ ПОЛИХРОМИЈЕ

Стефанов нартекс је рађен скромним средствима, под одређеним условима и приликама. То је једноставна грађевина скрпљена од материјала затеченог на рушевинама старог нартекса и материјала набављеног у непосредној близини манастира. Сасвим природно, речни облутак, ломљени камен и везивни материјал, коришћен просејавањем шута, нису могли одговорити грађењу ничег другог, осим онога што је Стефан за собом оставио. Све скупа оставља утисак масивности и гломазности, и чини јак контраст разуђеној фасади и разиграној маси цркве. И поред свега тога, Стефанови мајстори ипак нису сасвим занемарили улепшавање и оживљавање зидова нартекса. О томе сведочи обрада плитких ниша на северној фасади, обрада прозора, медаљона уоквиреног крстоликим лончићима, употреба опеке на двојном озупчаном венцу на западној фасади, па и употреба старих фрагмената декоративне пластике уграђиване на најистакнутијим местима. Истина, сви покушаји да се постигну ефекти полихромиије на фасадама, јако су скромни и примитивни.

У мутним и тешким временима, крајем друге деценије XVIII века, када се Стефан вратио услови за било какво грађење су били рђави. Цео манастирски комплекс је опустео и у рушевинама. Чести сукоби између Аустријанаца и Турака су вођени преко српских територија. У земљи је владала пустош и глад⁴¹¹. Грађен под овако тешким околностима, Стефанов нартекс представља највећи дOMET тога времена и један од ретких споменика који су тада саграђени на тлу Србије.

Ћ. ЛАЗАРЕВ НАРТЕКС

О старом раваничком нартексу се мало до сада писало, пошто су његови остаци били уклопљени у зидове новијег нартекса. Др Влад. Р. Петковић само помиње⁶¹² да је Стефанов нартекс „издигнут на темељима старог нартекса“, који је био „до темеља разваљен“. М. Васић узгред напомиње да је Раваница добила доцније призидани нартекс⁶¹³. Проф. Ђ. Бошковић, користећи се ктиторском композицијом и моделом на њој, констатује још одређеније, да је нартекс подигнут још за Лазаревог живота⁶¹⁴. Проф. А. Дероко се врло укратко осврће али, рекло би се, пре на данашњу Стефанову припрату, за коју вели да је „ниска и незграпна“⁶¹⁵. У већини случајева коришћени су подаци из Стефанових летописних бележака које су процењене као аутентична слика догађаја тога времена, а посебно збивања око манастира Раванице⁶¹⁶. Поред тога, иницијале о његовом постојању пружао је модел цркве са нартексом на ктиторској композицији и оно мало уграђене пластике на новијем нартексу.

Лазарев нартекс је срушен негде у току последње две деценије XVII или почетком XVIII века, у периоду најжешћих турско аустријских субока, а највероватније за време када је по речима јеромонаха Стефана

„нашаѣмъ манастираъ раваници конечно зашшеніе бысть...“⁶¹⁷

Према овом податку, Раваница је коначно остала пуста без монаха, 1690. године⁶¹⁸. Тада су се раванички монаси са Лазаревим моштима прикључили Арсенијевој сеоби. Већ од ове године није било никаквих помена о животу у напуштеном манастиру⁶¹⁹. Тек 1718, пре него што је утврђен мир у Пожаревцу, враћа се у своје негдашње пребивалиште јеромонах Стефан, једини од преживелих монаха раваничког брства. У летопису који је Стефан написао пошто је стигао у Раваницу, стоји:

„Ѣще миръ не стврдившъ ся пондох и вѣрѣтох
пѣстѣ и вѣсма порѣшенъ и лѣсѣ израстившъ, тако
ни вратом познавати ся, и припратѣ изъ темеля падшени,
а по цркви порастила.... дрѣвеса...“⁶²⁰

у време док је Раваница била без монаха, то јест између 1690. и 1718. године. Раније се ово по свој прилици није могло догодити иако су се најжешћа пустошења и харања одиграла око 1688, када су поред Раванице страдали манастири Хопово, Милешева и Рача⁶²¹.

Из текста се види да је овај вредни монах, привржен својем старом манастиру, био запрепашћен стањем у коме га је затекао по повратку, што значи да нартекс није био у рушевинама пре његова преласка у Срем. У сваком случају, овај прецизни и исцрпни летописац не би пропустио прилику да у изгнанству, далеко од свог манастира, не дода међу остале своје белешке и неку реч о својој порушеној светињи.

Овако опустео манастир, без монаха, остао је читавих 28 година. За то време Турци су порушили нартекс, скинули олово са кровова и однели манастирски инвентар⁶²²

Питање архитектуре порушеног Лазаревог нартекса заузима једно од важних места у решавању проблема око Раванице. Но, да би се приступило његовом решавању, требало је наћи неке полазне тачке. Као једини, најстарији документ о изгледу нартекса, могао је да послужи ктиторски модел⁶²³ (т. XII, сл. 6) на коме се јасно види да се радило о крстообразном решењу са једном куполом у средини. Други важан податак је изглед јужне фасаде, њена композиција и рашчлањеност. Ова документација била је једини ослонац у даљем раду на извлачењу материјалних података. Неколико фрагмената декоративне пластике узидане у зидове новог нартекса, није могло да послужи у решавању овог проблема. Колико се на њих могло поуздати говори чи-

ОСТАЦИ ЛАЗАРЕВОГ
НАРТЕКСА

њеница, да је било мишљења стручњака, који су њихово порекло везивали за стару трпезарију или за монашке ћелије. На крају свега, било је важно доћи до остатака скривених под малтером и у зидовима Стефановог нартекса.

До резултата се дошло тек за време конзерваторско рестаураторских радова на цркви. Паралелно су вођени и истраживачки радови који су се састојали у испитивању темеља и зидова нартекса.

Прве сонде су спуштене на спојевима северног и јужног зида нартекса са западним зидом цркве, на деловима изнад сокла, под соклом и у темељима нартекса. Спојнице изнад сокла су и раније биле видне, мада превучене кречним малтером. После обијања малтера са спољних и унутрашњих страна зидова пронађене су камене конзоле уграђене у зид цркве. Њихови спољни делови су оштећени, и са унутрашње стране на њима се сачувао стари живопис, којим су биле опшивене. Конзола уграђена са јужне стране има висину 3,10 m од пода нартекса. И друге две унутрашње, на којима су ослоњени подужни луци Стефановог нартекса, на истој су висини као и спољне, једнако профилисане и истих димензија. Према томе, нема сумње да и оне припадају старом нартексу. Стефан их је затекао и искористио за потребе свог нартекса. На нижем делу, са северне спољне стране, на 95 cm. од горње ивице сокла, показали су се нови елементи. На дубини од 45 cm. од спољне површине зида цркве, откривена је бордура која је завршавала живопис нартекса. Сем тога, подлога фреско малтера заједно са фреском је мало поврнута, као да је прелазила на суседну површину која се спојала под углом од 90°. Овај податак омогућава тачно оријентисање на коме је месту била постављена конструкција транзена.

Темељи, (т. VII) на којима је фундиран нартекс показују мало необичну форму. Под зидовима нартекса је најпре постављена груба супструкција приближно квадратног облика у основи. Бочна, северна и јужна супструкција темеља је знатно шири и затвара квадратни прстен. У самим угловима квадрата са источне стране су постављене широке стопе темеља, које носе стубове. Друге две, са западне стране, нису на исти начин укрућене, пошто је западни темељ доста тањи и одмакнут. Источни темељ нема никакве везе са темељем цркве и од њега је одмакнут, а како одозго ништа не носи, једино оправдање за његово постојање огледа се у тежњи градитеља за солиднијом конструкцијом и повезивањем свих носећих конструктивних елемената. Пада у очи да стопе темеља за стубове нису изведене изједна са оквирним темељима, већ да су уз њих наслоњене, што показују спојнице. То се може са сигурношћу закључити за све четири стопе. Оне су озидане тек пошто су положени обимни темељи. За ову констатацију пружа податак стопа темеља југоисточног ступца према јужној страни, где супструкција стуба најахује преко јужног темеља. Сем ове нелогичности у фундирању, постоји још једна која је резултат конструктивног схватања градитеља. Обимни темељи су имали задатак да с једне стране носе обимне зидове изузев источног који није имао функцију ношења, док их је с друге стране градитељ конципирао као квадратни прстен, са задатком да сва четири стуба што боље конструктивно обезбеди. Отуда је стопе стубова укопао у земљу за 58 cm. плиће од темеља који их укрућују. Спољни обимни темељи иду на дубину од 2,39 m. а стопе стубова на 1,81 m. од нивоа пода у нартексу.

Испод каменог сокла црвеног пешчара, на спојевима са спољашње стране могло се констатовати да су темељи цркве и нартекса на различитим нивоима. Темељ цркве лежи плиће од темеља нартекса за 62 cm., према мери са јужне стране. Сем тога, се јасно примећују спојнице које одвајају ове две супструкције на обема странама. Темељи нартекса испадају из равни фасадних зидова за око 40 cm. на северозападном, а за 80 cm. на југозападном углу, што значи да се са прецизним грађењем почело тек изнад темеља. Ако се погледа положај делова

темелја који се подвлаче у унутрашњост, пада у очи да се темел испод северног зида увлачи за 1,18 m., а темел под јужним зидом знатно мање, то јест само за 71 cm. Укупна ширина темелја са северне стране је 2,68 m., а 2,59 m. са јужне. Источни темелј износи 1,43 m. дебљине, док онај на западној страни 1,38 m.

Горњи делови зидова, изнад темелја нартекса, сачувани су углавном на свим фасадним странама до висине која се за неколико сантиметара више или мање подудара са висином данашњег спољњег црвеног сокла. Карактеристично је да су делови старих зидова сачувани баш до једне приближне висине са свих страна. Несумњиво, из овога се може извући занимљив податак. Као највероватније изгледа да су горњи делови, изнад нижих, сачуваних, били лакше конструкције и са више отвора који су, сасвим природно, приликом рушења под потисцима сводова морали да подлегну разарању. Сем тога, на почетку радова, при подизању новог нартекса после чишћења шута, изравњани су остаци зидова да би се са здравих површина почело ново зидање.

Остаци јужног и северног зида нартекса (сл. 17) састојали су се из по два банка које по средини раздвајају отвори ширине 2,72 m. Ови ниски парапетни зидови завршени су одозго профилисаним каменом са торусом по ивици, који је постављен тачно у висини првобитног сокла цркве. На жалост, са предњих фасадних страна профилација је уништена исто као и фасадни делови зидова, приликом постављања новог црвеног каменог сокла око грађевине. Источни део јужног зида је добрим делом претрпео оштећење за време постављања аркосолијума за Ромилову гробницу (сл. 17). На унутрашњим деловима средњег отвора са обеју страна су сачувани остаци живописа који је припадао унутрашњости и оригиналних fuga са испуштеним спојницама на фасадама. Fуге су са траговима црвене боје преко малтера, којом је имитирана опека. И овде, као и на стубовима у наосу, живопис прелази преко већ лепо обрађених спојница.

На северној страни понавља се исти случај. Поделу северне фасаде на два парапетна зида са једним отвором у средини наговештава широка, плитка ниша Стефановог зида. Њена ширина одговара тачно по мери јужном откривеном отвору, што значи да је ова ниша оформљена зависно од димензија постојећег отвора. Исто тако, дужина источних делова парапетних зидова је једнака и на обема странама износи по 2,67 m.

И западни делови фасадних зидова су очувани углавном до висине оригиналног каменог сокла профилисаног торусом, односно до висине данашњег сокла. Аналогно налазима на бочним фасадама, и на овој страни су лево и десно од средњег отвора два парапетна зида.

Сви ови остаци зидова старог нартекса показују солидну конструкцију зидања. Између тесаника камена пешчара налазе се редови опеке са широким спојницама. Боја употребљеног малтера је сивкаста, са примесима песка крупнијег зрна, пречника 0,5—1 cm. јачине.

У горњим деловима фасадних зидова новог нартекса нема никаквих трагова старих зидова, који би били везани са доњим очуваним партијама. Напротив, у зидовима изнад црвеног каменог сокла који припадају Стефановом нартексу, уграђено је мноштво обрађених фрагмената пластике у камену, делова двојних аркада, розета, камених тесаника са стубаца, стопа, колонета, венаца и самосталних конзола. У већини случајева то су поломљени, фрагментарни остаци, дигнути из рушевина. Сасвим природно, они не леже на свом месту и без икаквог реда су употребљени као материјал за зидање новог нартекса.

У унутрашњости, хоризонтална спојница која одваја старе делове зидова од нових, не може се довољно прецизно пратити због живописа. Међутим, вертикална подела зидова може да се прати по унутрашњем испуштеном банку саграђеном у склопу старих зидова и непрекиданом на свим трима странама по ширини средњих отвора на зидовима (т. XXII, сл. 17).

У склопу четири средња носећа ступца, у средишњем простору нартекса, пронађени су оригинални остаци стопа стубова које су послужиле Стефану као ослонци за ново зидање. Оне су озидане у камену и опеци, а одозго завршене равном квадратном орнаментисаном плочом. Горњи делови изнад њих доцније су зидани, али изведени у највећој мери од исечених тесаника тамбура старих стабала стубова. Хоризонтални пресек старог стабла стуба је формиран од снопа осам узајамно повезаних колонета. Свака од њих је сегментастог облика. Једини сачувани обрађени тесаник са пуним обимом стабла стуба, био је уграђен у северозападном углу Стефановог нартекса, а накнадно издубљен као посуда за крстионицу.

ЕЛЕМЕНТИ ЗА РЕКОНСТРУКЦИЈУ

Основни елементи за реконструкцију првобитног изгледа Лазаревог нартекса су пре свега материјални подаци пронађени при истраживачким радовима у склопу архитектуре Стефановог нартекса. Исто тако важне податке пружа и живописана представа архитектуре старог нартекса на ктиторској фрески у наосу (т. XII, сл. 6). И једни и други се узајамно допуњују и омогућују да се дође до аутентичне слике првобитног изгледа. Истина, ктиторски модел је релативно оштећен и даје слику нартекса у доста грубим контурама, а налази на терену су углавном баш ти детаљи, који недостају на моделу нартекса. И као трећи елемент, при прављењу реконструкције, несумњиво може да послужи Лазарев ексонартекс у Хиландару.

Најважније податке за реконструкцију пружају остаци зидова сачувани на свима трима фасадним странама нартекса који заједно са четири стопе унутрашњих стубова, тачно фиксирају план хрстообразног решења у основи.

Горњи делови изнад сачуваних ниских зидова са лакоом конструкцијом од наизменично смењиваних колонета и стубаца између којих су били распоређени отвори страдали су при рушењу. Отуда за реконструкцију ових порушених делова могу да послуже елементи који су били уграђени у зидове новог нартекса. Њихово место и распоред се може одредити према намени и функцији коју је сваки од ових фрагмената раније имао. Као важан податак морају се узети у обзир и конзоле, откривене испод северног и јужног зида новог нартекса на западном зиду цркве.

Значајан податак пружају и остаци кугластих сводова у бочним источним травејима грађевине. Њихови трагови са отисцима на фасадном зиду цркве се јасно уочавају. Начин слагања опеке у овим ослонцима сводова упућује искључиво на овај систем конструкције, што несумњиво наговештава оригинални начин покривања сва четири угаона травеја нартекса. Поред свега овога, од необичне важности за реконструкцију су доста бледи остаци ктиторског модела, који су веома информативни у погледу општег склопа конструкције и распореда маса грађевине.

ДИСПОЗИЦИЈА ОСНОВЕ

Према остацима старог нартекса основа је поуздано била конципирана у облику уписаног крста. О оваквом решењу сведоче четири откривене стопе стубова у средишњем простору, три обимна зида који са западним зидом цркве формирају приближан квадрат у основи, и донекле рашчлањеност фасадних зидова која се запажа на моделу нартекса, а проверена је на материјалним остацима грађевине. Чак и архитектура Стефановог нартекса, каква је данас, а нарочито његова основа, пружа извесне трагове који су ишли у прилог крстообразном решењу. Према поузданим подацима добијеним анализама, Стефан је приликом обнове нартекса имао готове темеље, па и делове сачуваних старих зидова. Од старог решења одступају распоред и облик сводних конструкција са пуним и масивним зидовима.

И поред свих неправилности, диспозиција основе старог нартекса је конципирана као зрело решење уписаног крста, са четири носећа стуба у средини, са сводовима који формирају крст у крововима и нижим дијагонално распоређеним травејима.

Укупна ширина нартекса одговара ширини цркве. Фасадне површине су биле сведене у исту раван, док је ширина унутрашњег простора нартекса већа од ширине западних травеја наоса због тањих зидова на нартексу; па ипак, простори под подужним крацима крста су ужи од одговарајућих простора у наосу.

Цео нартекс лежи на ниским парапетним зидовима који су приликом дозирања нартекса постављени на висину сокла цркве. Поред тога, профил на парапетним зидовима, изведен од плоче и торуса, надовезује се на истој нивелети на профил сокла цркве.

Распоред маса је изведен једноставно и логично, што проистиче из унутрашњег конструктивног решења. Ниско и релативно широко кубе доминира на украсним тачкама кракова крста који су истакнути нижим деловима у угловима. Исто тако, композиције фасада су синхронизоване са унутрашњим решењем. Шири средњи отвори одговарају ширим травејима под крацима крста, док ужи бочни отвори одговарају ширини угаоних простора. Према томе, распоред кровних и фасадних површина потпуно органски изнижу из целокупног архитектонског склопа грађевине.

ПРОСТОРНО РЕШЕЊЕ

Компартименти уз црквене грађевине који су током времена, по неколико пута мењали свој архитектонски облик, били су нартекси. Ређе се наилази, уз црквене објекте, на истовремено саграђене нартексе, а још ређе на нартексе који су сачували оригиналну архитектуру. Отуда се, без познавања њихове првобитне просторне монументалне пластике, и композиције фасадних елемената и у судару са тешким, незграпним и често ружним касно средњовековним преградњама, стиче утисак о неестетски призиданим грађевинама, које се брзо окарактеришу као нужно зло које нарушава хармоничну архитектонску целину главног објекта, цркве.

Па ипак, није увек исти случај, бар до краја зреле епохе средњег века. Тек после пада Деспотовине, у доба робовања под Турцима, многе интервенције на овим објектима оставиле су печат свог времена. Турска пустошења и рушења праћена су, затим, оправкама изведеним у циљу обнове и диктираним црквеним потребама. Кроз такве фазе прошао је и Стефанов нартекс, какав је до данас сачуван.

Својом архитектонском концепцијом, унутрашњим и спољашњим решењем и изванредно компонованим масама, стари раванички нартекс не заостаје за познатим квалитетима црквене грађевине. Није се пео много у висину, можда због тога што је градитељ хтео да њиме што мање закљони западну фасаду. Сем тога, хоризонтална подела коју наглашава хоризонтални венац чини га снажним и релативно ниским. Насупрот томе, живи распоред отвора са низом стубаца и колонета олакшава масе зидова.

Подела фасада, условљена унутрашњим конструктивним склоном крстообразног решења, својим основним облицима одговара подели фасада на црквеној грађевини. Ова зависност спољашњег обликовања од функција унутрашње конструкције јасно се уочава, ако се посматрају бочне фасаде цркве и нартекса (т. XXIV, XXV). Средњи делови на фасадама цркве, који одговарају ширини бочних кракова крста, изнад певничких апсида су маркирани широким архиволтама. Површина уоквирена архиволтом испуњена је опеком и широким плохама малтера у облику шах поља. На нартексу је сличан случај само без певничких апсида, са двојним отворима које деле колонете на два дела. Бочне површине према угаоним просторима и на једном и на другом

*ОДНОС ПРЕМА
АРХИТЕКТОНСКИМ
МАСАМА ЦРКВЕ*

делу су ниже, са горње стране завршене архиволтама, с том разликом, што су делови између архиволти и стубаца, односно архиволти и пиластера, компоновани друкчије.

Укупно узев, нартекс је уз цркву веома импресивно деловао. Изванредно вешто и зналачко пропорционисање оба ова дела припада искусним градитељима. Док нартекс, пропорционално нижи и оживљен низом бифора делује живље, дотле је црква у односу на њега релативно мирнија. Та мирноћа је постигнута равнотежом вертикалних и хоризонталних подела фасада. Све заједно чини усклађену и хармоничну целину, како у погледу композиције, тако и у погледу начина зидања.

ПЛАСТИЧНА ДЕКОРАЦИЈА

Посебно богатство цркве и нартекса састоји се у пластичној декорацији изразито плитког рељефа. Архитекта неимар је умео, изванредном мером укуса и смисла, да њоме покрије најистакнутије и најважније делове. Као неимар високе градитељске културе, умео је да декоративном пластиком подвуче и нарочито нагласи поједине конструктивне елементе на грађевини.

Раваничку пластику карактерише плитки рељеф сведен у две равни, раван пластике и раван позађа из кога је извађена пластика. Као најчешћи мотив, употребљаван у декоративне сврхе, јесте двојна, ређе тројна трака која се у низу варијација редовно преплиће.

Према материјалу који се успео извући из зидова новог нартекса, најбогатије су били декоративно обрађени прозори са тимпанима, медаљони, стопе стубова и колонета. На овима мање више фрагментарним деловима доминирала је декорација плитког рељефа. Пуна пластика је била изузетно заступљена на самосталним конзолама које су без икакве конструктивне улоге стајале као декор фасада. Међу употребљаваним мотивима истичу се три основна облика, често међусобно комбинована. То су: геометријски, вегетабилни и зооморфни. Геометријски облици употребљавани су на допрозорницима, аркадама а често и у тимпанима двојних отвора, комбиновани са вегетабилним у тимпанима и на аркадама, па и на стопама унутрашњих стубова. Зооморфни се јављају на сачуваном медаљону, као композиција са илустративним и симболичним садржајем.

За реконструкцију појединих архитектонских елемената, изванредан део материјала нађен је у зидовима новог нартекса. То је углавном материјал од секундарног значаја и не много битан за реконструкцију у архитектури и конструктивног склопа грађевине, али неопходан за реконструкцију појединих елемената који се уклапају у конструктивни систем, као што су двојни отвори или поља тимпана.

ЕЛЕМЕНТИ ЗА РЕКОНСТРУКЦИЈУ БОЧНИХ ДВОЈНИХ ОТВОРА

У обиљу материјала декоративне пластике која је добрим делом сахрањена у масама зидова новог нартекса, извађен је један део путем сондирања. Исто тако, добар део уграђених фрагмената је још увек неискоришћен, јер се морало водити рачуна да се не поремети ровита конструкција Стефанових зидова.

Као основни елементи при реконструкцији бочних двојних отвора служили су стопа, колонета, капител, двојна аркада и тимпан; недостају још само допрозорници (т. XXX;—XXXII). Извесни делови су још од раније били приступачни оку посматрача, пошто су били уграђени као украсни елементи нове припрате. То су два већа декоративно обрађена комада пешчара од којих је један искоришћен као архитрав изнад северног улаза, а други изнад западног улаза у Стефанов нартекс (т. XXVI). Оба фрагмента су одломци широког тимпана двојне аркаде клесане из монолитног блока камена. Њима припадају још два фрагмента извађена из северног зида, и они се надовезују на десној страни, што јасно показују спојнице прелома. Веза између ова два већа фрагмента је оштећена при њиховој обради за архитраве изнад улаза. На оба дела, приликом секундарне употребе, доње ивице су равно клесане и

ужи појас пластике је страдао. Иначе, као најбољи доказ за везу између ова два дела, поред заједничких механичких својстава, служи исти орнаментални мотив декорације. Розета која заузима средишни део тимпана тачно се може повезати реконструкцијом, пошто су на оба дела елементи истог мотива (т. XXVI). Њен положај је у осовини обеју архиволти. Изведена је врло духовито из две двојне траке које се међусобно наизменично преплићу. У средини је добијено шестоугаоно поље у коме се према симетралама углова радијално пружају распоређени листови цвета. Сва остала поља, приближна фигури троугла, испуњена су тролисним биљним орнаментом. У доњем делу између архиволти, трака излази из оквира розете и повезује се у чвор. Независно од розете, са њених бочних страна на хоризонталној осовини налазе се два идентично изведена цвета са по два реда круничних листића на којима је спољни ред већи и нешто оштрији по ободу. Овакав исти облик орнамента употребљаван је као засебан елемент при декорисању архиволти прозора великог кубета цркве.

Обе аркаде везане за тимпан су полукружне. Интересантно је да су у теменима нешто шире (19 cm.), а на ослонцима уже (11 cm.). На њима се јасно уочава да је орнамент на пети лука завршен и да се очигледно прилагођава ширини архиволте. Као орнамент обеју архиволти, употребљена је двојна трака која се спирално преплиће и уоквирује приближно срцолика поља са палметицама.

Тимпан са двојном аркадом, клесан из једиог монолита, у оваквим димензијама представља ретку појаву у нашем средњовековном градитељству. До сада проучавана архитектура претходних епоха на нашем тлу није пружила сличан пример. Анализом димензија и путем реконструкције, на основу постојећих мера, пружа се могућност да се пронађе место на коме је овај тимпан првобитно стајао на старом нартексу. Распон обеју архиволти и полукружна кривина тимпана по мерним односима стоје у непосредној зависности од архитектонских мера бочних двојних отвора на источним деловима северне и јужне фасаде (сл. 17).

Могуће је да су первази са бочних страна отвора били рађени од камена, но није искључена могућност да су били изведени обичним превезивањем опеке и камена. За прву алтернативу нема довољно доказа, с обзиром да камени фрагменти за ова места између осталих налаза нису нађени у зидовима новог нартекса.

У вертикалној осовини двојног отвора без сумње је стајала колонета са стопом и капителом. Међу старим фрагментима пронађене су две врсте стопа. Једне су октогоналне и већих димензија, а друге октогоналне само у горњим деловима и релативно мањих димензија. Сасвим логично, мање стопе одговарају бочним отворима, док су веће са средњих, ширих отвора. Пронађена су четири примерка, мањих стопа.

Колонете су биле октогоналне. Њихов октогонални облик наговештавају саме стопе које имају обрађену површину налегања искључиво за осмострани колонете. Никакав њихов траг није пронађен. Сличан је случај и са капителима: пронађен је само један фрагментирани део за који се поуздано може рећи да је део капитела.

Оквир двојног отвора са горње стране је сачињавала, обухватајући укупну ширину бифоралног отвора, једна полукружна архиволта рађена у опечи. Она се ослањала с једне стране на стубац, а с друге на испуштену конзолу на зиду цркве.

Посебан проблем за реконструкцију ових отвора је затварање слободних шупљина између оквира бифора. На моделу нартекса сликар је представио сва три двојна отвора, као да су са доњих страна затворена ниским парпетним плочама. Међутим, при трагању за старим фрагментима уграђеним у зидове данашњег нартекса, није нађено ништа што би индичирало ове елементе.

Отвори су највероватније били преграђени транзенама са окулусима бојеног стакла које је у већим количинама наложено у сондама, па и у Стефановом малтеру.

**ЕЛЕМЕНТИ ЗА
РЕКОНСТРУКЦИЈУ
СРЕДЊИХ ДВОЈНИХ
ОТВОРА**

Облици средњих двојних отвора на бочним фасадама, за разлику од западног у коме се налазио портал, решавани су највероватније слично мањим бочним отворима. Ширину отвора је делила на два дела октоagonalна колонета која је преко капитела носила два полукружна лука. Архиволте лукова су биле, аналогно архиволтама на бочним отворима, покривене декорацијом. Површина тимпана је за разлику од бочних била већа и комбинована од елемената које су сачињавали, по свој прилици, розета, керамопластични крстолики лончићи и кубични комади опеке уграђивани у поретку шах поља. Велика архиволта је затварала поље тимпана и била је декорисана. Тимпан средњег отвора није био израђен у, једном блоку камена, као што су извођени тимпани бочних отвора. Ширину средњег тимпанског поља од 3,02 m. технички би било веома тешко затворити једним монолитним блоком пешчара. Сем тога, он је био и надвишен, с обзиром на то да је маркирао забатне стране кракова крста. Његова општа конформација се може донекле пратити и на моделу. Пропорционално, средњи отвор је шири и нешто виши од бочних, са површином тимпана сразмерно већом, са колонетом по средини отвора и парпетним затварањем у доњем делу.

Од елемената за реконструкцију пронађене су две врсте стопа, розете типа медаљона, затим једна колонета и декорисани лучни тесаници (сл. 19). Једна стопа извађена из западног дела северног зида, лепо је обрађена са профилацијом од два торуса који се ломе на угловима октогона. Њене димензије су веће од димензија стопе са бочних бифора. Пронађена је још једна која је исто тако могла да буде на средњем двојном отвору; рађена је из једног блока пешчара заједно са колонетом, без икакве је профилације и сведена је на кубичну масу из које се наставља октоagonalна колонета са неправилним странама. Нађена је у југоисточном углу нартекса, покрај Ромилове гробнице на којој је служила као постоље за свеће. Обе су приближно истих димензија, само се поставља питање да ли је ова друга могла да буде употребљена на нартексу. Управо, две су и биле потребне, и то по једна на северном односно јужном отвору. Уколико су обе са средњих бифоралних отвора, онда је ова кубична стопа могла стајати на заклонитијој фасади која је била мање приступачна оку посматрача.

Профилисаној стопи одговара пронађени комад октоagonalне колонете. Мера на лежишту за колонету на горњој површини стопе одговара мерама колонете. Пречник уписаног круга у октогону на горњој површини стопе износи 30,5 cm. а пречник уписаног круга у октогону колонете, 30 cm.

Пронађен је изванредан број делова камених розета. Поред медаљона уграђеног у северни зид нартекса (т. XXVII) нађени су делови још два примерка. Један је извађен из западног, а други из јужног зида нартекса (т. XXVIII и XXIX). Први примерак довољно говори о његовој намени, док је други веома оштећен приликом накнадне обраде у секундарне сврхе. Као и остали фрагменти пластике, они су извађени из рушевина старог нартекса и употребљени поново као декор нових Стефанових зидова (медаљон узидан на површини северне фасаде) или као обичан материјал за зидање (остала два примерка).

**СТОПЕ, СТАБЛА
СТУБОВА,
КОЛОНЕТЕ,
КАПИТЕЛИ**

На нартексу је употребљавано неколико врста стопа међу којима стопе стубова у средишњем делу нартекса сразмерно већих димензија и стопе колонета на бифоралним отворима у спољним зидовима. Поред разлике у намени, оне се битно разликују и по концепцији скулпту-

ралне обраде. Стопе у унутрашњости нартекса су обрађене плиткорелефно, док су стопе на бифорама рађене пластично са профилацијом већ познатом са споменика ранијих епоха нашег средњовековног градитељства.

Све четири стопе стубова у унутрашњости су истог облика и састоје се од кубично подзидане масе зида у основи квадратног облика, с горње стране завршене са два монолитна блока пешчара. Укупна висина стопа се креће од 58—63 cm. од нивоа пода. Горњи део кубуса је завршен декоративно обрађеним каменом састављеним из два симетрична дела која су спајана по главној осовини квадрата. Њени основни елементи су плоча квадратног облика и горњи део са развијеном декорацијом вегетабилног и геометријског орнамента. Плоча је јачине 10 cm, док је горњи део који је релативно дубље клесан нарочито на угловима, дебљине 8 cm. Тако укупна дебљина завршног каменог дела стопе износи 18 cm. Орнаментални мотив се састоји из плитког торуса који у основи прати осам сегментастих колонета стуба, затварајући око њих прстен. До торуса се налази трочлана трака, која у главним осовинама квадрата тангира спољне ивице плоче, док се у осовинама дијагонала превезује у чвор око стабљике симетричног лиснатог орнамента. Саме углове испуњава по један доста пластично клесани лист, као раминисценција на романске стопе (т. XXX, сл. 18).

Стабла стубова, за разлику од стопа комбинованих из два комада камена, рађена су од низа плитких тамбура од којих је сваки за себе клесан из по једног блока камена. Пречник спољњег круга описаног око основе стабла стуба износи 82 cm, а унутрашњи пречник 72 cm. По висини, сваки овакав елеменат је износио око 26 cm. Повезивањем низа ових елемената формиран је стуб који оставља утисак као да је склопљен од снопа колонета.

Стопе и колонете, употребљаване на бифоралним отворима спољних зидова, сразмерно су мање, а разликују се од унутрашњих и по карактеру резане пластике. За оних неколико облика стопа извађених из Стефанових зидова, нађена су места на којима су првобитно стајали. Углавном, и стопе на ужим бифоралним, као и на ширим средњим отворима, прилагођавају се својом профилацијом октогоналним колонетама које су носиле.

Стопе на бочним бифорама, од којих је пронађено четири комада, састоје се од квадратне плоче, торуса који се на угловима везује у чвор, неке врсте трохилуса изломљеног према угловима октогона колонете и при врху још једног торуса такође прилагођеног осмостраној колонети. Доње димензије стопе износе 37X37 cm., са висином од 30 cm. (т. XXXI, сл. 19).

Стопа средњих отвора је рађена са елементима који се прилагођавају октогону колонете. Ти елементи су заступљени, као и на претходном облику стопе ужих бифоралних отвора, од плоче, торуса, неке врсте трохилуса и при врху још једног торуса. Димензије стопе су 45X45 cm, са висином од 30 cm. Други тип стопе за који се не може поуздано тврдити да јој одговара место средњих бифора, сведен је на кубус са димензијама 29X36,5 cm и висином од 31 cm. Овај тип није декоративно обрађен нити профилисан, већ је тесан из једног већег блока пешчара заједно са колонетом од које је остало видних трагова;

Од колонета је пронађен само један фрагментован део дужине 49,5 cm. У пресеку је октогоналан и по димензијама одговара стопи средњег бифоралног отвора. Пречник унутрашњег круга у основи износи 30 cm.

Облици капитела остају непознати. Приликом сондирања у зидовима није пронађен ниједан одређенији облик који би ближе означио капител. Једини јако оштећени примерак, уколико би се уопште могло претпоставити да је остатак капитела, показује некакву релативно пунопластичну звонасту форму.

ПОЉА ТИМПАНА

Разликују се два типа. Један је рађен из монолитних блокова пешчара са површинском декоративном пластиком. Карактеристично је да су у истом блоку изведене и архиволте двојних arkada. При распоређивању орнаменталних мотива водило се рачуна о симетрији, тако да је главни средишни део тимпана покривала розета, док су се бочни делови испуњавали мањим розетама или цветним орнаментима.

Насупрот овим који су затварали горње делове двојних отвора на бочним стрнама фасада, тимпани изнад средњих отвора, већих распона и површина, нису могли да буду клесани из једног каменог блока, већ су компоновани од разних елемената, међу којима је главни елемент розета, која је доминирала на површини шаховски распоређене опеке и светлијих кубичних елемената пешчара. Судећи по пронађеним розетама (укупно их је само три), ниједна није била перфорирана, већ су све биле пуне са површинском декорацијом. Употребљавани мотиви декорације су зооморфног, вегетабилног и геометријског карактера који су готово редовно међусобно комбиновани. На познатом примерку са северног Стефановог зида налазе се грифони строго фронтално постављени, са повезаним реповима и крилима на вертикалној осовини композиције. Завршеци репова и крила се разлиставају у тролисни биљни орнамент. Фигуре животиња су дате снажно, изванредно су добро пропорционисане, а цела композиција је прилагођена затвореном кругу који уоквирује тордирана трака. Пречник розете износи 36 cm. Друга, исто тако пуна розета пречника 56 cm., обрађена је са симболичном представом крста. Простори између кракова крста, срцоликог облика, испуњени су палметама. Целу композицију постављену симетрично у кружном пољу, уоквирује по обиму двојна трака. На њеној површини се познају трагови црвене боје. Трећи примерак пронађен у маси јужног зида показује такође пунопластичну розету точкастог типа, са цветним орнаментом у средини из кога се радијално рачвају паоци (т. XXVIII и XXIX).

АРХИВОЛТЕ

Архиволте на нартексу су уоквиривале тимпане бифоралних отвора и биле су полукружног облика. Површине архиволти средњих отвора су обрађиване геометријским и вегетабилним орнаментима чији облици могу да се прате на фрагментима лучних тесаника извађених из зидова данашњег нартекса, док су бочне архиволте извођене у опеци. Ослањале су се бочно на ступце или са источне стране на западни зид цркве и испадале су упоље у односу на површине тимпанона.

Ступци између отвора су, поред унутрашњих стубова, главни спољни конструктивни носачи. За реконструкцију њиховог облика помажу велики монолитни блокови камена извађени из зидова Стефановог нартекса (т. XXXI, XXXII). Пронађена су три примерка: један у северној половини западног зида и два у источној половини северног зида. То су велики обрађени квадери пешчара димензија 1,20X0,50 m, дебљине 30 cm.; профилисани полуколонетом у средини пречника 25 cm. и са два зупчаста засека са стране. Њихове димензије и облик профила јасно сведоче да су то били тесаници спољних стубова нартекса. Место стубаца на фасадама је било одређено између свака два суседна двојна отвора, са изузетком на источним странама бочних зидова, где је западни зид цркве послужио као ослонац. Висина им је била фиксирана између ниских парапетних зидова и завршног венца који је стајао у одговарајућој висини сачуваних конзола на бочним деловима западног зида цркве.

САМОСТАЛНЕ КОНЗОЛЕ

Постоје два налаза од којих се један примерак не може сасвим поуздано идентификовати. Први, извађен из рушевина старог нартекса, био је уграђен високо на западном делу јужног платна Стефановог

нартекса, и веома је оштећен. Горњи и предњи део конзоле су обијени, али према доњем делу се може закључити да се ради о глави неке животињске фигуре са полуотвореним чељустима. С горње стране, на потиљку главе, такође се виде трагови стилизоване гриве. Овај предњи део, обрађен у пуној пластици, везан је за кубично позађе камена који је улазио у месо зида. Из јужног зида је извађен и део неке друге конзоле који је фрагментиран и вероватно је део пунопластично обрађене лавље главе која представља саставни део слободне конзоле и по свој прилици одговара оној првој. На њему се једва распознају детаљи левог дела главе, око, део образа и уха.

Њихово место се не може сигурно утврдити, али путем најближих аналогија на хиландарском нартексу, оне су могле стајати високо испод кровних венаца, између ослонца главних архиволти⁶²⁴.

V. ДЕКОРАТИВНА ПЛАСТИКА

Изванредно богатство раваничке цркве огледа се у изобиљу плиткорелефне декоративне пластике Зато не изненађује што су разни стари текстови, у којима се даје опис манастира и манастирске цркве, почињали скоро редовно дивљењем. И народна поезија пуна је похвала⁶²⁵. Мајстор клесар је са префињеним укусом умео да нађе место пластици. За разлику од распореда пластике на старијим средњовековним грађевинама, овде су веће површине покривене декорацијом. На рашким споменицима декорација налази место углавном на порталима и прозорима. На раваничкој цркви, као и на споменицима подигнутим после Раванице, пластична декорација сем портала и прозора осваја и друге архитектонске елементе на црквеној грађевини. Као нови декоративно обрађивани елементи појављују се површински клесане или перфориране розете, лучне архиволте на слепим аркадама и колонете са капителима, и велике архиволте на бочним травејима, на забатним зидовима кракова крста и постољима угаоних кубета. Конструктивни елементи на грађевини, маркирани споља луцима (као што је случај са широким архиволтама на забатним зидовима Кракова крста, са архиволтама на постољима малих кубета или архиволтама на западној и источној страни према угаоним травејима), покривени су декоративном пластиком. На овај начин је на фасадама још јаче истакнута логичност унутрашњег конструктивног склопа, а пластика која покрива ове конструктивне елементе је нашла своје пуно оправдање. Није исти случај са декоративном обрадом других елемената, као што су архиволте слепих аркада на апсидама или широким архиволтама са северне и јужне стране према угаоним травејима наоса. Пластика распоређена на овим местима у суштини је више завршни декор елемената, који без икакве везе са унутрашњом конструкцијом служе само да рашчлане, односно оживе фасаде.

Однос између празних површина и обрађених партија доведен је у потпуно хармоничан склад. У том смислу успостављена је беспрекорна равнотежа у којој ништа није сувишно нити недостаје. Утисак је, да је градитељ на генијалан начин нашао границу мере.

Целокупна декоративна пластика је прилично стилски хармонизирана. Нема места за која би се могло рећи да су специјално обрађивана, због чега би се мењала суштина основне концепције стила. Ништа не одудара чак ни онда, када се желело да поједини делови грађевине буду богатије решавани. Ово се може приметити на обради западне, а у извесној мери и северне фасаде. Треба узети у обзир диспозицију црквеног објекта у односу на остале пунктове урбанистичког ансамбла. Западна фасада је оријентисана према главном улазу у манастирски комплекс, док је северна била изложена према трпезарији и донжон кули. Отуда се на западној фасади, а донекле и на северној, за извесну нијансу осећа да је протомајстор о овоме водио рачуна, али то није утицало ни на распоред пластике, нити на њен карактер. За разлику од осталих, западна фасада је оживљена трифором и розетом на којој је пластика сасвим природно нашла више места него на другим фасадама. На северној, се истичу два прозора у средњој зони, један на протезису, а други на западном травеју, са тимпанима у којима се изузетно као мотив јављају зооморфне фигуре. Интересантно је да се на другим фасадама сличан мотив не понавља, изузев на доцније рестаурираној олтарској бифори и конзоли у јужном углу олтарске апсиде и, најзад, на нартексу, на розети, медаљону и слободним конзолама. У оба случаја карактер плиткорелефне резане пластике је остао исти, са извесним варијацијама у садржини мотива. Овај податак опомиње да то није случајност већ, с обзиром на садржај мотива у тимпанима прозора, унапред припремљени распоред композиција.

Уопште узев, целокупна пластика је компонована из три врсте мотива у којима доминира употреба преплета, двојне, ређе тројне траке. Мотиви су заступљени у геометријским, вегетабилним и зооморфним облицима. Прве две врсте мотива су чисто декоративно употребљаване, док је трећа врста плиткорелефних композиција имала извештајан симболично илустративан садржај. То не значи да су ови облици увек употребљавани сваки за себе; напротив, они су често међусобно комбиновани, али више геометријски са вегетабилним, него ова два са зооморфним мотивима.

Западни портал наоса је једноставно решен и није никада био декоративно украшен. Међутим, поред портала наоса, постојао је на западној фасади нартекса спољни портал о коме нема никаквих података. Ни приликом сондажних испитивања, у Стефановим зидовима није се нашло фрагмената који би говорили о његовој декоративној пластици. Остаје само да се претпостави, да је портал на нартексу после дозидивања постао главни портал грађевине и да је у односу на остале архитектонске отворе цркве и нартекса, био богато декоративно обрађен.

ПОРТАЛИ

Западна розета (т. XXXIII, XXXIV) на западном забату представља једини примерак розете употребљене на цркви. На нартексу их је такође било али се ове, судећи по пронађеним примерцима разликују од ове на цркви по томе, што нису перфориране већ су обрађене површински, као нека врста медаљона.

ПРОЗОРИ

Мотив је чисто декоративног карактера. У средини је цвет са два концентрична реда кружних листића. Из њега радијално полази осам трака двочланог преплета које се укрштају и на периферним деловима уплићу у чвор. Од осталих елемената јављају се још четири траке које се у облику осмица преплићу са сваком суседном траком и са тракама радијалног смера. Цео овај систем композиције је уоквирен тордираним штапом на коме се истиче по једна дебља трака између две тање и уже. Пречник розете износи 1,20 m. Розета је рађена из два комада и састављена по хоризонталној спојници. Дебљина јој је 12 cm, што представља релативно танак блок пешчара у односу на пречник розете. Допуњена је низом концентрично распоређене керамопластичне и камене декорације. Керамопластичну декорацију сачињавају опеке и крстолики лончићи. Међу овим елементима се налази и појас декоративне пластике резане на каменом лучним тесаницама који затварају круг око розете. Као декоративни мотив на њему је употребљен геометријски преплет комбинован од по једне спиралне траке по ободу тесаника и низа ромбова који се узајамно преплићу. Све скупа сачињава раскошан мотив, коме је дато најмаркантније место на западној фасади цркве⁶²⁶.

Западна трифора (т. XXXV) обрађена је орнаментима геометријског и биљног мотива. Тимпан и капители средњих меноа су декорисани биљним мотивима док су сви остали делови покривени геометријском декорацијом. И тимпан и допрозорници су сведени на површинску равну на којој је распоређена пластика. Изузетно, оба меноа су изведена у облику полуколонета прислоњених уз четвртасте ступчиће.

Тимпан овог прозора, који је клесан из једног каменог блока, обрађен је биљним разлистаним орнаментом. У вертикалној осовини средњег отвора лозица двојног преплета формира поље срцоликог облика које испуњава палмета. Бочне отворе наткриљује по једна симетрично повијена тролисна грана. Са доњих страна тимпана, архиволте троделног отвора наглашавају пригњечени преломљени луци које оперважавају трајне траке. Сва три отвора су на истој висини, а из средњег избија орнамент тимпана. Оквир тимпана сачињава двојни

преплет изведен од две траке, које се међусобно уплићу формирајући низ мањих и већих елипсастих геометријских облика. На бочним странама овај облик орнамента прелази на оба допрозорника. При дну допрозорника на обема странама, приближно висини стопа меноа, остале су необрађене површине квадратног облика. Према унутрашњој страни дуж ивица се налази по један тордирани штап.

Стопе, стубићи и капители су изведени из једног камена. Стопе меноа су једноставно и без пластике кубично решене, са горњих бочних страна заобљене и прилагођене профилу полукружних колонета.

Орнамент на колонетама меноа је изведен од по једне двојне траке која се уплиће. Испод капитела се увезује прстенастим чворовима из којих се даље развија у вегетабилни орнамент.

Капители меноа су решени слично стопама. Сведени су на кубичну масу на којој је са предње стране развијен орнамент срцоликог облика, сличан оном у тимпану.

Сви камени елементи трифоре са спољних страна су уоквирени са два реда насатично уграђиване опеке између којих су утапани у масу малтера крстолики лончићи. Камена пластика трифора као и оквирни керамопластични елементи постављени су у исту површинску раван, без икакве профилације.

Доградњом Стефановог нартекса трифора је добрим делом заклоњена двосливним кровом чије се слеме пење до висине капитела.

Северна бифора западне фасаде (т. XXXVI) покривена је богатом пластичном декорацијом геометријског и вегетабилног орнамента. Заједно са осталим архитектонским елементима бифоре изведен тимпан је из једног блока камена. Украшен је по обиму двема двојним тракама које се спирално уплићу. У самом тежишту површине тимпана, између два лако пригњечена преломљена лука наглашена тројном траком, налази се цветни орнамент, ружа.

Капители су сведени на кубичне масе једноставно решене пресецањем неодређених профила састављених од неколико плоча, између којих је убачен по један тордирани штап.

Допрозорници су маркирани са по два тордирана штапа. Њихова тордура је изведена према средњој вертикалној осовини допрозорника. Средњи мено је током времена отпао, али се према орнаменту на парпету прозора види да је био декорисан двема спирално уплитаним двојним тракама. Делови између камених оквира бифоре и бочних пиластера су испуњени низом крстоликих лончића и насатично ређане опеке. Широка архиволта, која завршава у горњем делу пиластре и уједно чини оквир тимпана, испада из равни бифоре за 9 см. и декорисана је спиралном лозицом. Завојна поља лозице су испуњена стилизованим листовима који се два пута повијају у супротним смеровима⁶²⁷. Исти декоративни мотив се понавља на архиволти у горњој зони ђаконикона, а слично је интерпретирана и у живописаној орнаментици у наосу, на малтерисаној површини венца који замењује капител на североисточном стубу. Оквир саме архиволте и прозора сачињава низ крстастих лончића и опеке.

Јужна бифора западне фасаде (т. XXXVII) као и северна, покривена је пластиком геометријског и вегетабилног орнамента. Тимпан је решен слично суседној трифори, само са слабије развијеним биљним орнаментом услед релативно мале слободне површине. Оквир тимпана је наглашен тордираним штапом. Но сем елемената резаних у једном каменом блоку из кога је изведена цела бифора, за оквир прозора су употребљени крстолики лончићи од теракоте и два насатична низа опеке. С горње стране, широка архиволта повезује бочне пиластре и истовремено чини саставни део композиције прозора, као што је био

случај и на северној бифори западне фасаде. Покривена је орнаментом геометријског преплета састављеним из две двојне траке.

Капители су изведени потпуно кубично са орнаментом на њиховим предњим странама. Допрозорници су маркирани тордираним колонетама које полазе директно са парапета прозора без уобичајених стопа.

*ПРОЗОРИ БОЧНИХ
ФАСАДА ХРАМА У
СРЕДЊОЈ ЗОНИ*

Западни прозор на јужној фасади (т. XLIV). Сем тимпана који је мање оштећен, доњи делови прозора су доста руинирани. На допрозорницима се тек називу трагови тордираних колонета које су полазиле са стопа чији се облици слабо разазнају. У тимпану је у површинској пластици резана розета, само нешто упрошћенијег типа од оне на западној фасади. Са горњих бочних периферних делова розете полази по једна разлистана лозица, којом је клесар хтео да испуни остатак празних површина у угловима. Тимпан уоквирује богато резана архиволта на којој се између два тордирана штапа спирално укршта двочлани преплет.

Прозор на јужној певници (т. XLV) је доста оштећен. Местимично на архиволти тимпана, као и на допрозорницима, остали су трагови декоративне пластике на основу којих се поједини делови бифоре могу сагледати само у реконструкцији.

Допрозорници су били покривени геометријским орнаментом преплета, док је архиволта била уоквирена тордираним штапом.

Прозор на ђаконикону (т. XLVI) као и претходни, спада међу најоштећеније на грађевини. На десном допрозорнику примећују се остаци тордиране колонете, а на архиволти која уоквирује потпуно оштећени тимпан, боље се види по средини уски спирални преплет две двојне траке и једва примећује полукружни профил колонете на њеном спољњем обиму.

Западни прозор на северној фасади (т. XXXVIII). У пољу тимпана се налазе две стилизоване птице, вероватно два голуба, симетрично постављена један према другоме. По једно крило им је повезано кружним прстеном из кога се развија вегетабилни орнамент, који у облику лиснате лозице уоквирује њихове главе које се симетрично повијају према левом и десном допрозорнику са главама и снажним чељустима окренутим навише. Између ове композиције и оне у пољу тимпана, постоји спојница по којој је повезан цео прозор, рађен из два дела. У композиционом погледу, веза је постојала изгледа између дрвета на коме стоје голубови и чвора који повезује обе аждаје, што не изгледа много убедљиво, пошто резање пластике и спој на овоме месту нису најбоље изведени.

Међутим, у погледу на симболику оба дела, веза постоји. Композитна непосредно у пољу тимпана треба да симболише дрво живота које храни голубове, што у ствари представља небеско царство, рај док су две аждаје постављене на натпрозорнику представници „нечастивих духова“ апокалиптичког зверињака, односно пакла⁶²⁸. За оба мотива са овог прозора могу се наћи аналогije у рашкој пластици, рађеној под непосредним утицајем романског приморја. Истина, на овом месту, аналогно ранијим мотивима, налази се мотив једино сличан по садржини, док су обрада и стилизација специфично моравског карактера.

Прозор на северној певници (т. XXXIX) је богато обрађен пластичном декорацијом, углавном геометријског карактера. Допрозорници су профилисани колонетама полукружног пресека или тордираним, са по једном траком на обема странама преплетног орнамента. Све заједно се завршавају капителима решеним у облику кубичне масе сведене на површину, која је одозго покривена орнаментом. Декорација тимпана је логичан наставак декорације са допрозорника. Коло-

нете и преплетни орнаменат се продужују на тимпану, пратећи његову полукружну линију. Изузетак чини спољна тордирана колонета тимпана која је по димензијама нешто шира и смењује обе крајње колонете на допрозорницима. Унутрашње колонете на рубовима отвора продужују се на архиволтама двојних преломљених лако пригњечених лукова бифоралних отвора. У средини поља тимпана заузимао је место вероватно цветни орнамент у облику руже. Средњи мено бифоре је током времена страдао и не зна се како је био декорисан.

Прозор на проскомидији (т. XL). На исти, начин као и прозор на западном делу северне фасаде, и овај прозор је декорисан зооморфним мотивима. Композиције у тимпану и она на натпрозорнику су симетричне и чине свака за себе целину. Сем тога, свака од њих садржи и извесно симболично значење. Док су обе птичије фигуре у полукружном тимпану припијене једна уз другу и делују својим смиреним ставом, дотле су паунови на бочним странама натпрозорника са увезаним реповима и крилима удаљени, али су им главе ипак окренуте једна другој и у релативно живом су покрету. Уопште узев, обе композиције имају своје специфичности, које садрже у себи симболику.

Композиција са птицама у тимпану одговара симболичној представи раја у коме је мир и спокојство. Насупрот томе, композиција на натпрозорнику требало би да представља живот на земљи пун заплета, препрека и искушења које треба савладати да би се доспело до рајског мира. И поред тога, тумачење у овом смислу је тешко везати за одређене сцене директно узете из апокалиптичних списа. Пластика моравске школе добија специфичан вид који треба посматрати из других углова. Пре свега, када је било речи о њеном пореклу, видело се да композициони мотиви губе прави смисао симболичног значења, услед релативно велике временске удаљености од раније рашке пластике и услед овладавања нове концепције коју карактерише изразито декоративна намена.

**ПРОЗОРИ БОЧНИХ
ФАСАДА ХРАМА У
ГОРЊОЈ ЗОНИ**

Западни прозор на јужној фасади (т XLVII) покривен је чисто декоративном пластиком коју чине геометријски и вегетабилни орнаменти. Ивице допрозорника са унутрашње стране, као и обе лучне архиволте двојног отвора оперважени су тордираном прислоњеном колонетом. По површини, релативно уско поље тимпана декорисано је разлистаним биљним орнаментом, са готово идентичним мотивом који покрива поље тимпана прозора на западном делу северне фасаде у истој зони. Средњи мено је током времена испао из свога лежишта тако да се о његовом облику и декорацији не може ништа одређеније рећи.

Прозор на јужној певници (т. XLVIII) такође је обрађен искључиво комбинованим геометријским и биљним мотивима. Примећује се да декоративни мотиви са оба допрозорника нису добро повезани са одговарајућим орнаментима на површини поља тимпана, иако у композицији ова веза постоји. Очигледно је да се ова грешка поткрала двојици различитих мајстора од којих је један клесао допрозорнике, а други радио на тимпану. И на овом прозору је током времена нестало средњи мено бифоре.

Прозор на ђаконикону (т. XLIX) рађен је из једног блока камена са допрозорницима комбинованим из две приљубљене колонете које завршавају капители кубичне форме. Поље тимпана је покривено биљном декорацијом и једном плитком тордираном лунетом. На осовини симетрије, између двеју лажних лунета, лежи ружа: мања розета. Средња колонета која је делила прозор на два отвора више не постоји.

Западни прозор на северној фасади (т. XLI) обрађен је декоративном пластиком којом доминира геометријски и биљни орнамент. Геометријски облик преплета је комбинован из низа елемената у облику осмице, које се међусобно повезују у траку. Овај орнаментални мотив са допрозорника надовезује се на онај који лучно оперважава поље тимпана и на тај начин прави спољни оквир бифоре. С унутрашње стране ивице допрозорника су обрађене у облику тордираних танких прислоњених колонета. На местима ослонца са којих полазе обе лучне архиволте двојних отвора тордиране колонете се прекидају, а двојне архиволте маркира орнамент двојне спиралне траке која се уплиће. Средње поље тимпана испуњава симетричан мотив разлистаног биљног орнамента, сличан ономе који му одговара на јужној фасади.

Средњи мено бифоре који је током времена страдао, замењен је дрвеним храстовим стубићем за време игумана Дионисија Поповића, односно за време опсежних радова на оправци цркве који су извођени на иницијативу Попечитељства просвештенија, 1844. године⁶²⁹.

Прозор на северној певници (т. XLII) садржи мотив вегетабилне декорације. Низови повезаних срцоликих елемената са тролисним палметама се надовезују један на други. У пољу тимпана, овај ритам се завршава разлистаним орнаментом.

Унутрашње ивице двојног отвора, допрозорници и архиволте, уоквирени су прислоњеним полуколонетама које су у темену оба лука нешто мало пригњечене. На овој бифори, као и на суседној са западне стране, подметнут је доцније декоративно обрађени дрвени стубић од храстовине.

Прозор на проскомидији (т. XLIII) је по концепцији веома сличан прозору са супротне стране на ђаконикону. Разликује се утолико, што су на овом прозору допрозорници декорисани тордираним прислоњеним колонетама, док им је тимпанска површина обрађена на исти начин са готово идентичним орнаментом.

На овом прозору изведеном у једном блоку камена, примећује се, нарочито по лиснатом орнаменту при врху тимпана, да је због неправилно узете висинске мере морало доћи до накнадног штемовања, како би се камени оквир могао углавити на своје место.

Парапет прозора је декорисан тордираном траком која се по средини превезивала у чвор из кога је орнамент прелазио на вертикалну површину средње колонете. Приликом рестаураторских радова 1844, пошто је колонета недостајала, уништене су и обе архиволте у склопу тимпана. У намери да од двојног направи једноделни отвор, неуки мајстор рестауратор је једноставно затесао неправилан полукружни лук на тимпану.

Прозор источне фасаде у горњој зони (т. LII) је релативно мањих димензија него остали прозори. Јако је оштећен и од декоративне пластике једва се разазнају трагови пунопластичне розете, која је имала место на средини тимпана.

Источна бифора (т. L) је такође доста оштећена. Према фрагментарним остацима пластике, може се констатовати да је била изванредно декоративно обрађена. Допрозорници су били маркирани по једном тордираном и полукружном прислоњеном колонетом уз равну површину спољашњег дела. При врху левог допрозорника доцније је израђена у штуку, на месту капитела једна стилизована људска глава са брковима и два мала рога са стране чела. Није искључено да је оваква представа уследила на овом месту од мајстора који се добро сећао овог мотива, или се мајстор рестауратор приликом обнове цркве инспирисао постојећим сличним мотивом на конзоли у јужном углу олтарске апсиде. На пољу тимпана од декоративних елемената остали су трагови једног геометризираног преплетног мотива и тордиране траке у наставку спољне равне површине допрозорника. Средњи део тимпанске

површине је доста оштећен, тако да се не разазнају трагови пластичне декорације. Средњи мено бифоре раније је нестао и о њему нема никаквих трагова

Једноделни прозори на ђаконикону и проскомидији са источне стране (т. LI). Током времена оба прозора су настрадала. Камена пластика која је била површински распоређена, отпала је са свога позађа, а при каснијим оправкама цркве оба прозора су била зазидана и омалтерисана. По видним остацима назире се још једино њихова архитектура. Подељени су на две површине од којих је површина спољашњег оквира сведена у раван зида, док је унутрашња површина за 2,5 до 4,0 см. повучена у масу каменог оквира. У горњем делу су завршени полукружно.

Прозори на главном и споредним кубетима су једноставно решени степенастим засецањем у зидну масу. Декоративна пластика налази места једино на полукружним архиволтама.

На главном кубету обрађене су унутрашње архиволте сваког прозора и изведене су из једног лучног тесаника на коме се као орнамент спирално уплиће двочлана трака. Сем на унутрашњој архиволти, орнаментална пластика се налази и на спољној архиволти, само су на њој декоративни елементи изведени на лучним тесаницима међусобно растављеним са по три до четири опеке. Мотиви декорације су разноврсни, углавном геометризованих и биљних облика. Карактеристично је да су лучни тесаници са геометризованим мотивом сечени од раније припремљених дужих лучних тесаника за ниже делове грађевине, о чему сведочи чињеница да ниједан примерак тесаника није са орнаментом као целина за себе⁶³⁰. Напротив, биљни цветни орнамент руже директно је рађен као украс ових архиволти.

На малим угаоним кубетима су декоративно обрађене само унутрашње архиволте са истим преплетним мотивом као одговарајуће архиволте на великом кубету. Приликом грађења, мајстор градитељ (вероватно због удаљености од ока посматрача) изван број прозора оријентисаних према кровним површинама, није уопште декорисао, већ је уграђивао једноставне лукове без икакве орнаментике (т. LVI).

ФРИЗОВИ АРКАДА, АРХИВОЛТЕ

Фризови аркада на певницама и олтарској апсиди (т. LIII—LV) оживљени су искључиво геометријском и биљном декорацијом. Архиволте на северној певници су покривене преплетним мотивом од две двојне траке које се у одређеном ритму понављају на свакој од пет архиволти, с једног на други крај певнице. На олтарској апсиди, као и на јужној певници није исти случај. Грађевина је баш са источне и јужне стране претрпела највећа оштећења, а при оправкама млађег датума пропали лучни тесаници су замењивани другим, међу којима се по свој прилици налазе и фрагменти већ порушеног Лазаревог нартекса. Међутим, та разноврсност мотива уследила је изменом места појединих тесаника. Па ипак, ово не смета општој концепцији, у распореду пластике не нарушава њен систем и, све заједно оставља утисак релативне слободе која чини основну карактеристику раваничке декоративне пластике.

Архиволте на бочним деловима западне фасаде (т. XXXVI и XXXVII) покривене су геометризованим орнаментом двојне траке, као што је случај на архиволти с јужне стране, или комбинованим геометријским и биљним мотивима, као на архиволти са северне стране⁶³¹.

Архиволте на бочним деловима источне фасаде обрађене су геометријским декоративним мотивима двочланог преплета. Чела њихових архиволти су, релативно ужа од чела одговарајућих архиволти на западној фасади.

Архиволте на постолјима угаоних кубета (т. LVI) декорисане су геометријским облицима преплета различитих мотива. Карактеристично је да су по три архиволте на сваком постолју обрађене, док на чет-

вртој страни постоља обично оној која је окренута према кровним површинама то јест заклоњена од ока посматрача, нема ни архиволти нити декоративне обраде.

Архиволте на забатним странама кракова крста. Најбоље је очувана она на западном забату, затим на северном и јужном док су од архиволте на источној страни која је страдала, нађени лучни тесаници уграђени приликом доцнијих оправки на другим местима грађевине⁶³².

Пластични мотиви на свим овим архиволтама су чисто декоративног карактера. Најкомпликованији су они на архиволтама северног и западног забата на којима је заступљен геометријски преплет са основним елементом круга или ромба. На јужној архиволти се појављује биљни мотив са палметом која се ритмично понавља у срцоликим пољима двојне траке. Најзад, према фрагментарним остацима источне архиволте, може се закључити да је била декорисана комбинованим мотивом круга и цветног орнамента⁶³³.

Конзоле у угловима апсида (т. LXIII — LXVII) су необично живо декоративно обрађене и то најчешће вегетабилним, а ређе зооморфним мотивима. Геометријског орнамента нема, што оставља утисак да је скулптор обратило посебну пажњу на декорацију конзола. Интересантан је и њихов облик који се састоји из једног кубуса на чијој је површини распоређена пластика, и доњег суженог дела декоративно обрађеног у облику цветног орнамента, руже.

Сем биљног орнамента који је увек постављен по строго вертикалној симетрији, привлачи пажњу антропоморфни односно зооморфни украс на конзоли са јужне стране олтарске апсиде. Као мотив се јавља стилизована глава човека са основним цртама лица на коме се јасно истичу очи, нос, уста, чело и образи, са великим, шиљатим, фронтално представљеним ушима са страна чела, које у неку руку дају овом лику животињски израз. Из полуотворених уста с обе стране излази лозица, која се завршава листовима повијеним навише.

Колонете и капители на апсидама (т. LUI — LV). Колонете на апсидама изнад хоризонталног кордонског венца су израђене у камену и покривене декоративном пластиком. На сачуваним примерцима, на олтарској апсиди, обе са бочних страна су тордиране. На северној певници, а изгледа и на јужној, колонете су по својим полукружним површинама декорисане геометријским или биљним орнаментима.

Прелаз између ових колонета и архиволти слепих arkada изведен је преко капители различитих облика. На жалост, већи број их је током времена страдао. Према остацима се може закључити да су били сведени на кубичне масе са плиткорелефном декорацијом биљног и геометријског орнамента. Тако је рађен крајњи западни капител јужне певнице, средњи капител са јужне стране олтарске апсиде и сва четири капители на северној певници. Интересантан је пластични украс капители са западне стране прозора на јужној певници, чија је полукружна површина канелирана. Врло је вероватно да је међу онима који су нестали са грађевине, било још сличних облика.

Стопе и капители стубова у наосу (т. XX) у унутрашњости храма нису декорисани, већ су израђени од по једног торуса који у основи прати облик стуба, и по једне квадратне плоче. Капители који завршавају стубове имају потпуно исти профил као унутрашњи хоризонтални венац.

Целокупна рељефна пластика на цркви, изузев извесних стилских одступања на пластици нартекса, плитко је резана углавном на равним површинама камена, и претежно је декоративног карактера.

Механичка својства камена битно су утицала на технику обраде. Употребљавано је неколико врста пешчара. Највише је коришћен онај црвенкасто медене боје који је, у односу на остале, релативно крупнијег зрна и компактне структуре. Анализом је утврђено да је у њему

КОНЗОЛЕ

КОЛОНЕТЕ И КАПИТЕЛИ

*ТЕХНИЧКА ОБРАДА
ПЛАСТИКЕ НА ЦРКВИ*

резана пластика на широкој архиволти у горњој зони протезиса, јужног прозора на западном травеју у средњој зони, поједини лучни тесаници на широкој архиволти у горњој зони са северне стране западног травеја, као и сачувани тимпан двојног отвора са Лазаревог нартекса. Нешто слабије структуре и порознији је жућкасто сиви пешчар, примећен на архиволти изнад крова апсиде протезиса. Најзад, пешчар ситнозрнасте структуре, светло сиво беличасте боје, компактан и необично мекан, коришћен је за декоративне елементе, изнад главног кровног венца, за архиволте прозора на великим и малим кубетима, за архиволте њихових постоља, па и на широким архиволтама у крововима истакнутих забата кракова крата са северне и западне стране.

Заједничко својство ове три врсте пешчара је да се могу лако резати. Захваљујући разликама у боји стварали су поред декоративног и полихромии ефекат. Пластика на тамнијем пешчару на коме се пластичност услед слабије сенке мање опажа, распоређена је ближе оку посматрача. Удаљенија пластика на горњим вишим деловима грађевине, светлије боје, далеко јаче контрастира и својим светло тамним ефектима и поред удаљености ипак допире до ока посматрача.

С обзиром на механичка својства коришћеног пешчара, по траговима оруђа којим је пластика резана уочава се да су употребљавани: длето, оштре алатке у облику ножева и шпигеви. Приликом резања нарочито пажња обрађала се предњој равни из које је вађена пластика помоћу длета. Оштра сечива су употребљавана за резање у неком сивкасто белом пешчару. Шпигеви су коришћени углавном на изравнавање површина позађа које нису никада биле фино изведене, пошто су остајале у сенци истурених делова рељефа.

Приликом израде цртежа по коме је резана пластика, мајстор каменорезац се служио цирклом. Употреба циркула примећује се нарочито на геометријским мотивима, што не значи да се њиме није користио и при меревању одстојања појединих засебних целина уклопљених у композицију⁶³⁴.

Пластичност није свуда на исти начин спроведена, иако је највећи део рађен по систему површинског рељефа вађеног из равне уједначене површине камена. Дубина резања се креће од 1,0 до 1,5 cm. код мотива геометризиране декорације. Код вегетабилних мотива залази се дубље у раван позадине рељефа (од 1,5 до 2,5 cm.) а још дубље на појединим зооморфним композицијама (до 6,0 па и 8,0 cm.). Изузетак су пунопластичне слободне конзоле са нартекса које се, иначе, по карактеру издвајају из система плиткорелефне пластике и ослањају на традицију приморске односно рашке скулптуре..

Рељефна пластика појединих декоративних елемената извођена је или на засебном великом комађу камена, или је комбинована од више комада камена. Из већих блокова су рађени тимпани прозора, каткад и цео камени оквир прозора, колонете са капителима и архиволте прозора на кубетима, док су архиволте већег распона, као оне на угаоним деловима грађевине, на прочељима забатних зидова кракова крста и на малим кубичним постољима, извођене из низа обрађених лучних тесаника.

КАРАКТЕРИСТИКЕ СТИЛА

Раваничка пластика је стилски релативно хомогена. Њени облици и начин на који су интерпретирани у камену, разноврсни су у мотивима и веома уједначени у стилској обради. И поред мањих одступања, стилска обрада задржава јединствен карактер и чини засебно поглавље у развоју српске средњовековне пластике. Сем тога, она обележава и нову епоху у развоју моравске уметности, носећи у себи јасно изражене специфичности.

Клесар се очигледно трудио да пластику изведе хомогено и у томе је на цркви успео; на нартексу одступа од опште стилске тенден-

ције пунопластичним облицима слободних конзола, натуралистички обрађиваним.

У раваничкој пластици преовлађује декоративни карактер са геометријским, биљним и зооморфним мотивима. Насупрот осталим, искључиво геометријски мотив је увек постављен по два осам симетрије, хоризонталној и вертикалној. Биљни мотив распоређиван је искључиво по подужној оси пружања, док је зооморфни такође био компонован по главној вертикалној осовини која је делила композицију на два строго симетрична дела.

За разлику од фигуралних представа у ранијој пластици, у раваничкој пластици су животињски облици припојени површини позађа и једва нешто рељефније изражени од геометријских декоративних елемената, а редовно су постављани у профилу, доста стилизовани, са понеким натуралистички обрађеним детаљем. Према пластици у тимпанима северних прозора (т. XXXVIII и XL) види се да је скулптор добро познавао птичија тела. Међутим, када је требало да престави апстрактну животињу у облику аждаје са телом змије, он сасвим природно приступа стилизацији, пошто су му такве животиње биле непознате. У представама птица најјаче се испољава тенденција ка натуралистичкој обради. Готово у свим случајевима, птичија тела одговарају својим природним узорима. Ситније перје које покрива њихова тела је распоређено као рибља крљушт, нешто испупченог, заобљеног или мало зашиљеног облика; распоређено је правилно по систему паралелних редова, а свако перо из последњег реда пада између два пера суседних редова. За разлику од ситнијег перја, пера на крилима обично су паралелна и дуга; ако су била слободна, оштро су се завршавала, а ако су била повезана, најпре су на једном месту утезана у чвор из кога се разлиставао биљни орнамент. На сличан начин, између краћих и дужих пера или између глатко обрађених главица и површина покривених перјем, чинила је прелаз по једна уска двочлана трака.

Пропорције птичијих тела су добро погођене. Каткад су живљег покрета са главама окренутим уназад и грудним кошом напред снажно истуреним. И животињске и птичије фигуре постављене су редовно, без изузетка, у афронтираним ставовима: лева или десна страна композиције ротирају за 180° око своје вертикалне осовине. Такав став имају и стилизоване фигуре комбиноване од животињских и птичијих тела, као што показује случај на медаљону са старог Лазаревог нартекса (т. XXVII). Снажни доњи делови тела извијени у изванредној торзији еластичних покрета, са птичијим крилима, главама и ногама пружају на овом примерку доказ о великој вештини раваничког скулптора. За жаљење је што није сачувано више овакве пластике после рушења нартекса.

Човечијих фигура у раваничкој пластици није било. Једини сачувани лик човечије главе, дате површински на кубичном позађу конзоле у јужном углу апсиде, изванредно је стилизован, што сведочи и потврђује да скулптор није желео да од ступа од опште декоративне концепције. У оквирима главних контура лика представљени су његови основни елементи. У горњим угловима обрађеног тесаника преостали празан простор искоришћен је за животињске уши, док су бочни делови са стране лица покривени лиснатом лозицом која се развија из уста.

Стилизација Цветова, плодова и лишћа на архиволтама и деловима камених прозорских оквира је веома богата и разноврсна, али се и поред свеколике разноврсности тип вегетабилног орнамента може свести на две основне варијанте. То су: палмета са по пет, ређе три листића уоквирена срцоликом врежом и ритмични низови петолисне или тролиске палмете, и обични лиснати орнаменат комбинован са спиралном лозицом. Карактеристично је да су овакви ритмични низови орнаменталних трака на камену утицали на живописани орнамент на

унутрашњим зидовима наоса, што не значи да је живописац искључиво користио искуство скулптора. Могуће је да су оба имали сличне приручнике из којих су преузимали и на свој начин интерпретирали у датом тренутку оно што им се чинило да најбоље одговара властитом укусу. Истина, у поређењу живописане орнаментике са скулптованом орнаменталном пластиком, не примећује се шаблонско преношење мотива. Две разнородне материје које су служиле за подлогу, различита техника и поступак при уметничком стварању нису ни дозвољавале да се исти мотив на исти начин представи на камену и фреско малтеру. Отуда се јасно запажа да је камена орнаментална пластика, и поред своје живости и разноврсности, релативно скромнија од живописане орнаментике која је имала више изражајних могућности. Ако се апстрахују ови услови чисте техничке природе, долази се до закључка да су живописани орнаменти са југозападне колонете северозападног стуба (т. LVIII) и са североисточне колонете југоисточног стуба (т. LX) идентични мотиву на лучном тесанику старог Лазаревог нартекса. Несумњиве сличности налазе се такође између живописаног орнамента на капителу североисточног стуба (т. LIX) и резаног орнамента на архиволтама северног прозора западне фасаде (т. XXXVI), као и оног на јужној широкој архиволти изнад ђаконикона (т. LXVIII); затим, између орнамената са југоисточне колонете југозападног стуба (т. LVII) и чисто геометријског орнамента који уоквирује западну трифору (т. XXXV). Исто тако, орнаменту на бифоралном прозору у горњој зони јужне певничке апсиде одговарају мотиви прозорских архиволти четири мања кубета. Сличност постоји и између орнамента на капителу северозападног стуба у цркви (т. LVIII) и орнамента резаног у тимпанима прозора у горњој зони јужне певнице (т. XLVIII) или на западном прозору у средњој зони јужне фасаде (т. XLIV). Поред сличности мотива, запажа се да је сликар водио рачуна, нарочито при извођењу чисто геометријског орнамента, да му се по правилу свака трака једном подвлачи, а други пут прелази преко суседне траке.

Стилизовани цветни орнамент на камену употребљаван је најчешће на спољним архиволтама прозора централног кубета (т. LVI), а местимично и на тимпанским пољима прозора (т. XXXVI и XXVI). И на њему се опажа тенденција ка обради почев од натуралистичких па до стилизованих облика. Цвет је посматран само у једној пројекцији, одозго. Око оплодних органа сведених на испупчену сферичну површину, концентрисани су по један до два реда круничних листића који могу да буду на крајевима благо заобљени или оштри. Код појединих примерака углови лучних тесаника су често испуњени по једним чашичним листићем, оштро завршеним у сваком углу. На цветном орнаменту са два реда листића, спољни ред је нешто крупнији и подвлачи се испод унутрашњег. Посебно није вођено рачуна да сваки лист спољњег реда падне између два листића унутрашњег реда, већ су распоређивани радијално један до другог, на одмереној и уједначеној ширини. Листићи су једри и по средини издубљени, са наглашеним главним нервом.

Сличан, мада упрошћенији цветни орнамент, испуњавао је каткад тимпанска поља дводелних прозора, као на северној бифори западне фасаде (т. XXXVI), на доњој бифори северне певнице (т. XXXIX) или на горњој бифори јужне фасаде ђаконикона (т. XLIX).

У богатом репертоару разноврсних облика заступљена су два основна типа розете као искључиво декоративног елемента пластике. Један је перфорирани, као што је западна розета (т. XXXIII и XXXIV), а други је извођен на површини камена и плитко резан, као што је случај на тимпану западног прозора јужне фасаде у средњој зони (т. XLIV). Није искључено да је овај други тип био примењен и на тимпану горњег прозора олтарске апсиде (т. LI) који је доста оштећен. Слични облици примењивани су и на пластичној обради двају бочних

капитела бифоре у средњој зони северне певнице (т. XXXIX), па и на капителима прислоњених колонета исте певнице (т. LII). Па ипак, у раваничкој пластици ови облици нису богато заступљени. Облик западне розете понавља се у тимпану западног прозора у средњој зони јужне фасаде, док су облици капитела северне певничке бифоре у средњој зони пренети на капителе колонета у горњој зони.

Један од најчешћих и најкарактеристичнијих мотива ове резане пластике је геометријска декорација са основним елементом облика преплета. Преплет је готово по правилу двочлан: свака трака је редовно комбинована из два паралелна влакна. Поред двојне, примењивана је и тројна трака, мада ређе.

Разноврсност облика чисто геометријског преплета доминира готово на свим декоративно обрађеним површинама цркве и нартекса. Могло би се рећи да је пластична декорација нартекса, судећи бар по фрагментарним налазима, била нешто богатија мотивима вегетабилног орнамента од декорације на цркви, у којој је преовладавао мотив геометријског преплета.

Камена резана пластика нартекса, судећи по налазима из зидова Стефановог нартекса, рађена је доста живо и релативно слободно. Мајстор каменорезац се држи шаблона, али га у камен не преноси круто, тако да долази до изражаја слобода у интерпретацији цртежа која ствара утисак изванредне живости.

По начину и техници обраде, разликују се декоративни елементи на розетама од оних на лучним архиволтама или профилима конзола. На розетама се примећује да су изишле из руку бољег клесара, са пластиком засецањем дубље у позађу. На архиволтима се опажа плиће засецање камена, које се своди на две равни: раван позађа и спољњу раван рељефа. Профили на конзолама, парапетним зидовима и стопама су нешто грубље клесани. С обзиром на уједначеност пластике у погледу дубине резања (која се креће од 1—1,5 см. до 6—8 см.), мајстори клесари су највише употребљавали длето чији трагови се могу нарочито уочити на резању двојних трака. Том приликом длето је искошавано према унутрашњој осовини траке, и на тај начин је добијен профил са лако искошеним бочним странама.

ПЛАСТИКА НАРТЕКСА

Пластичност рељефа, и поред тога што је сведена у две равни, није на исти начин свуда спроведена. На појединим декоративним елементима рељеф резаних мотива је јаче или слабије истицан. Поред ове мале недоследности, изузетак чине самосталне конзоле које су решаване у пуној пластици. Ова врста пластике се очигледно по своме карактеру одваја од плитког рељефа који преовлађује у декорацији нартекса. Плиткорелефна пластика је постизана по систему клесања орнаменталних мотива на равной и уједначеној површини. Зато се код сваког декоративно обрађеног елемента разликује носећа раван односно површина позађа и тангентна раван најистакнутијих делова пластике. Међу пронађеним остацима пластике нартекса запажа се да је плиткорелефна декорација покривала искључиво равне, а никада конвексно или конкавно профилисане површине. Игра светлости и сенке на равним површинама резане пластике подсећа на слободан цртеж, који доста живо контрастира. На освеченим површинама позађа које су релативно уске и мале, јасно се издваја декоративни рељефни мотив, постигнут контрастима светла и сенке. Утиску живости у извесној мери доприносе сенке плићких зареза по средини двојне траке која је основни елемент декорације.

ПЛАСТИЧНОСТ РЕЉЕФА

За разлику од плиће резане пластике геометријског и вегетабилног орнамента, зооморфни мотиви су нешто пунијег рељефа. На њима свет-

лост и сенка чине блажи прелаз услед заобљености површина на којима се јавља скала од најјаче осветљених истакнутих делова, до најтамнијих нијанси у баченој сенци.

Сем ове врсте пластике, међу пластиком нартекса постоје и облици обрађени у пуном рељефу, као што показује животињска глава самосталне конзоле. Таквих облика морало је да буде више, и то различитих. Код овакве скулптуре пластичност је дошла до пуног изражаја и својим унутрашњим напоном снажно делује.

Стилска обрада целокупне пластике нартекса није спроведена доследно. Ово наводи на помисао да је на резању пластике радило више клесара од којих је сваки добијао задатак према својим квалитетима. Пада у очи стилска обрада различитих мотива, од пунопластичних, преко оних са слабије наглашеном пластиком, до оних са сасвим плитким рељефом сведеним у две равни који преовлађује и по својим карактеристикама чини посебан систем. На пунопластичном мотиву конзоле скулптор поставља фронтално главу животиње која је са обе стране вертикалне осовинске равни подједнако обрађена. При компоновању розета, на композицији са двама птицама животињама примењује афронтирани став, а код друге розете са комбинованим геометријско вегетабилним орнаментом, строго се држи осовина симетрије. Исти је случај и при компоновању декоративних мотива на већим површинама, као што су поља тимпана бочних двојних отвора; ту мајстор клесар, главни елемент постављен у средини поља, одржава у равнотежи са бочним мањим детаљима.

Декоративни мотиви геометријског карактера извођени су углавном двочланом, ређе трочланом траком. У случајевима када је клесан чисто геометријски преплет, он се по правилу без изузетака увек наизменично једанпут подвлачи, а други пут прелази преко траке на коју наилази. Изузетно, код композиција комбинованих са вегетабилним орнаментом, двојна трака донекле губи улогу коју је имала у чисто геометријском преплету. И овом приликом она је резана на исти начин, али је употребљена као лозица која се разлистава, или је уместо преплитања увезана прстенастим чвором, или се завршава палметом. Ређе је комбинована са зооморфном декорацијом, а у таквим случајевима примењује се само у стилизацији појединих делова животињског тела.



НАПОМЕНЕ

¹ Пре њега поделу је направио П. Покршћин, Православна црковна архитектура у српском царству, 1906 Петербург.

² G. Millet, *L'Anisien ant serbe*, Paris 1919. Темељнију и потпунију поделу српске средњовековне архитектуре извели су њени најбољи познаваоци, проф. Ђ. Бошковић, Архитектура Средњег века Београд 1957, стр. 273—301 и проф. А. Дероко. Мон. и декор, архитектура у средњев. Србији, Београд 1953.

³ М. Васић, Жича и Лазарица. Београд 1928, стр. 3.

⁴ Види: арх. Б. Вуловић: А. Дероко, Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији, Београд, Просвета, 1950, Старица, 1952/53, књ. III—IV, стр. 287.

⁵ К. Јиречек Историја Срба I, Београд 1952, стр. 295 и 296.

⁶ Ово се нарочито односи на монументалне споменике владарских задужбина, односно гробних маузолеја подизаних још за живота владалаца. Њихова унапред одређена намена је истовремено задржала и континуитет стилског обликовања. Такви случајеви могу се пратити од Студенице до Бањске, Дечана и Св. арханђела код Призрена. Тек црква манастира Раванице, гробна црква кнеза Лазара, од ступа од уобичајене стилске концепције, као ново, оригинално решење.

⁷ Познате су везе Србије са Епирском деспотијом још за време Немање. Једна од његових кћери била је удата за епирског деспота Манојла. Краљ Радослав је био ожењен Аном, ћерком епирског цара Теодора Анђела. Прва Милутинова женидба била је са ћерком тесалијског севастократора Јована (Алекса Ивић, Родословне таблице српских династија и властеле, Нови Сад, 1928, књ. 49, изд. Матице Српске; *Bikantimoseribica, saeculi XIV*, Bruxelles 1957, 1—49, M. Laskaris, *Deux chartés de Jean Uroš, dernier Nemianide novembre 1372, indiction XI*).

⁸ Ст. Станојевић, Краљ Милутин, Горишница Н. Ч. XLVI, Бгд. 1937, стр. 1—(43).

⁹ К. Јиречек, Историја Срба, I, стр. 191.

¹⁰ По Радимиру Симонида је била још дете са својих шест година.

¹¹ К. Јиречек, Историја Срба I, 1952, стр. 202.

¹² М. Пурковић, Српски патријарси средњег века, Гласник С. Н. Д., 1936, књ. XV—XVI, стр. 303—357.

¹³ Веома често, овај период византијске архитектуре многи савремени учени људи означавају баш овим именом. Међутим, терминолошки, овај израз, поготову везан за династију Палеолога, не иде, Али иза њега се запажа одиста снажан преокрет и успон византијског стваралаштва тог времена, који је био условљен низом других чињилаца (Ш. Дил, Историја византијског царства 1933, стр. 140; Н. Мавродинов, Византијска архитектура, 1955, Софија, стр. 133). Пре свега, овом успону су претходили политички, друштвени и економски чињеници.

¹⁴ Г. Острогорски, Историја Византије, Бгд. 1947, стр. 238—245.

¹⁵ Ђ. Бошковић, Основи..., 1947, стр. 79. Из ових центара појављују се групе уметника сликара, па и градитеља у Србији за време краља Милутина. Исто тако, за време кнеза Лазара и његовог сина Стефана, била је ангажована тупа зографа из неке солунске сликарске радионице. Осамдесетих година XIV века једна група сликара радила је из Солуна на иконама у манастиру Хиландару.

¹⁶ В. Марковић, Православно монаштво, стр. 126.

¹⁷ Ова сеоба је извршена за време патријарха Спиридона, о чему сведочи Жичка повеља датирана 2. марта 1382.

¹⁸ Ст. Новаковић, Срби и Турци XIV и XV века, 1933, стр. 28.

¹⁹ Ст. Новаковић, н. д., стр. 27—8.

²⁰ Гласник XXIV, стр. 245.

²¹ В. Марковић, Православно монаштво... 1922, стр. 126—7.

²² На жалост, трагови његове испоснице нису пронађени, мада на обе обале реке има већи број пећинских отвора, а само место, иако ненасељено, носи назив Вавило.

²³ В. Марковић, Православно монаштво... 1922, стр. 128. др Рад. Грујић, Народна енциклопедија IV, Синајски манастир, стр. 100.

²⁴ Данилов настављач. ед. Даничић, 383; Н. Дучић, Старине Хиландарске, V, Животопис старца Исаије који је живио у XIV вијеку, Гласник С.У.Д. 56, 1884 Гласник С. Н. Д., 1936, 308; В. Мошин, Житије старца исаи, игумена руског манастира на **Авонџ**, Сборник руског археолошког общества у Југославији III, **Београд** 1940. 125—126; Зборник Византолошког института САН, XLIV, 1955, Др Ђ. Стричевић, Улога старца Исаије у преношењу светогорских традиција у моравску архитектонску школу, стр. 221—232.

²⁵ Познат је његов спис о поразу Срба у бици на Марици; сем тога, превео је на матерњи језик дела Дионисија Ареопита.

²⁶ И. Руварац, О кнезу Лазару, 1888, 140.

- ²⁷ Slavische Bibliothek I, 1851, 134.
- ²⁸ Гласник С. Н. Д. 1936, књ. XV—XVI, М. Пурковић, Српски патријарси средњег века, стр. 303—317.
- ²⁹ Поред Исаије, у делегацији су били: светогорац Теофан, Исајини ученици Нифон и Силвестер и „тљковател“ Никодим Грчић из Костура (Подаци И. Руварца, О кнезу Лазару, 1888, 137—9; Н. Дучић, Животопис старца Исаије..., Гласник 56, 1884, 75—6; Данило 382).
- ³⁰ Гласник XLII, 1875, 258—9.
- ³¹ Са радом на измирењу црква започето је још 1363 (Ст. Новаковић, Срби и Турци, стр. 150—153). Преговори су вођени између оног истог патријарха Калиста који је изрекао анатему 1354 (Гласник С. Н. Д. 1936, М. Пурковић, Ibidem, стр. 303—317) и Душанове удовице, монахиње Јелисавете у Серу, али без успеха.
- Корак који је довео до делимичног измирења, начинио је десет Угљеша, после чега је црква у његовој земљи потпала под јурисдикцију новоизабраног грчког митрополита (М. Васић, Ж. и Л. стр. 194).
- ³² Мошинь, н. д., 138—146; Гласник 56, 72—73; и детаљнији коментар „О улози старца Исаије у преношењу светогорских традиција у моравску архитектонску школу“ публиковао је др Ђ. Стричевић у Зборнику Византолошког института САН, књ. 3, Бгд, 1955, стр. 221—232.
- ³³ Зборник Византолошког института САН, н. д. 227.
- ³⁴ Данило, животи краљева, ед. Даничић, 383—384.
- ³⁵ Старине V, 5; Зборник Арх. фак., IV књ. 1957/8, св. 3, Б. Вуловић, Конзерваторске белешке са терена, стр. 3.
- ³⁶ Ст. Новаковић, Законски споменици..., 497. Присни односи са породицом Лазара за време његова живота па и после његове смрти, очигледно се испољавају и на извесним културно историјским траговима. Сисојевачки живопис стоји у тесној вези са живописима Раванице и Манасије. Уиравно би се могло говорити о истој групи мајстора сликара који су учествовали после рада на раваничком живопису, као и о групи која је после Сисојевца живописала Манасију. Види: др Св. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Бгд, 1955, 40; Б. Вуловић, Конзерваторске белешке..., Зборник Арх. фак., 1957/8, св. 3, ст. 6. и др В. Ђурић, Солунско порекло ресавског живописа, Зборник Визант, инст., 1960, стр. 123.
- ³⁷ Byzantimische Zeitschrift, Band 53, 1960 München, Dr V. Đurić, Über den »ein« von Chilandar.
- ³⁸ Тако је краљ Стефан Урош II Милутин на месту Немањине цркве подигао нову цркву манастира Хиландара, 1303, а поред ње и друге грађевине у манастирском комплексу (Ј. Стојановић, Записи и натписи, књ. II, 3808). Стефан Душан је лично са женом Јеленом посетио Хиландар и поред овога даровао и многе друге манастире у Светој гори. Његовом помоћу је манах Исаија обновио манастир Св. Пантелејмон и у њему постао игуман.
- ³⁹ Вл. Петковић, Преглед цркава..., Београд, 1950, стр. 336.
- ⁴⁰ В. Марковић, Православно монаштво..., 1920, стр. 129.
- ⁴¹ Miklosich, Monumenta, 332; Ст. Новаковић, Законски споменици, стр. 450.
- ⁴² Мајков и Енгел пишу да је кнез Лазар 1380. године ову хрисовуљу издао приликом свог боравка у Светој гори. Међутим, И. Руварац покушава да их победи, али без икаквих оправданих и убедљивих доказа, наводећи као једини аргуменат да кнезу Лазару у то време није „било до путовања и да није могао ни мислити да походи света места“ (И. Руварац, О кнезу Лазару, Нови Сад, 1888, стр. 198—200).
- ⁴³ Гласник XI, 138.
- ⁴⁴ Гласник XXIV, стр. 256—258.
- ⁴⁵ И. Руварац, О кнезу Лазару, 1888, стр. 201.
- ⁴⁶ Гласник С. Н. Д., 1932, др Радослав М. Грујић, Светогорски азили за српске владаре и властелу, стр. 69—76.
- ⁴⁷ Monumenta Serbica 331; В. Марковић, Прав. монаштво..., стр. 137.
- ⁴⁸ Monumenta Serbica 332.
- ⁴⁹ В. Марковић, Православно монаштво..., стр. 132.
- ⁵⁰ По Ђ. Сп. Радојичићу (Стара српска књижевност, Бгд. 1960, стр. 339), Константин се приписује бугарско порекло, а по П. Поповићу (Старе српске биографије XV и XVII века, 1936, стр. XLI), овај велики и плодни писац с почетка XV века, могао је да буде и Македонац из села Костенца код Прилепа или из Тракије.
- ⁵¹ По Неофиту из XIV века (цитира га Ђ. Сп. Радојичић, Ibidem, стр. 336), овај је без одређеног етничког порекла и за њега се каже да је „бугароалбанитовлах“
- ⁵² Ђ. Сп. Радојичић, Ibidem, стр. 338, 341. и 345.
- ⁵³ Ђ. Сп. Радојичић, Ibidem, стр. 324.
- ⁵⁴ О њој је оставио податке на пропутовању 1433. године Bertrand de la Brokier. Он каже да је у то време била богата и густо насељена, са лепим селима (Рад XLII, 172).
- ⁵⁵ К. Јиречек (И. С. II, 1952, стр. 233) цитира византинца Кривоула који каже да је Србија у погледу на рудно благо превазилазила Индију.
- ⁵⁶ Податак из Раваничке хрисовуље.
- ⁵⁷ Др В. Симић, Историски развој нашег рударства, Бгд, 1951, стр. 46.

⁸⁸ Назван тек у XVIII веку Горњак; В. Марковић, Православно монаштво, стр. 130.

⁵⁹ Ђ. Бошковић, Манастир Велуће, Старинар III—IV, 1955, стр. 74.

⁶⁰ В. Марковић, Прав, мон., стр. 130.

⁶¹ Ђ. Стричевић, Старинар V—VI, 1954/55, стр. 115—127.

⁶² Вук. Ст. Караџић, Српске народне пјесме II, Беч, 1895, стр. 212.

⁶³ Ibidem, стр. 205.

⁶⁴ Познате су опсежније студије: др. Ц. Фисковића, Наши градитељи и кипари XV и XVI стољећа у Дубровнику, Загреб, 1947 и др. Св. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Бгд, 1955, 19—39; затим Ђ. Бошковића, Портал мајстора Радована у Трогиру, Југословенски историски часопис V, св. 1—2, стр. 263—267, О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века, Старинар, IX—X, 1959, стр. 125—131, и Стари Бар; Бгд. 243—252; Сл. Ненадовића, Керамопластика Богородице Љевишке, Гласник Музеја Косова и Метохије I, 1956, стр. 23, као и чланак Св. Мандића, Два студеничка градитеља, Политика, октобар 1960.

⁶⁵ Др. Вл. Петковић, Раваница, Бгд., 1922, стр. 64; Др. Св. Радојчић, Мајстори..., стр. 39—40, сл. 25; Б. Вуловић, Саопштења I, 1956, стр. 167—168.

⁶⁸ Овим проблемом се први бавио Др. В. Ђурић, Солунско порекло ресавског живописа, Византолошки зборник радова, књ. 6, Бгд, 1960, стр. 111—128 и Три фреске у кубету Манасије, НИН 1. маја 1960.

⁸⁷ Приликом извођења већих и компликованијих архитектонских детаља, протомајстор се често служио равним површинама подова или глчаних фасада за разраду скица. За овакве случајеве има доказа на скицама у природној величини на горњем спрату куле трогирског звоника (Ђ. М. Ивековић, Трогир, Бгд, 1928, стр. 7, сл. 9) и на фасадама Студенице (види: Сл. Ненадовић, Студенички проблеми, Саопштења III, Бгд 1957, стр. 17—26). При компоновању мотива за скулптуру розете, слично је поступио раванички клесар са примерком опеке нађене у западном зиду цркве (сл. 2). На фасади Љубостиње, на сачуваном оригиналном малтеру, у једном од поља уоквирених слепом аркадом на олтарској апсиди, сликар је циркулом скицирао себи мотив розете мањих димензија, да би га затим дефинитивно, у самом пољу тимпана, обрадио и полихромисао црвеном бојом.

⁶⁸ Чак и да су њихова градитељска искуства преношена са оца на сина. Види: Ц. Фисковић, Ibidem, стр. 45.

⁶⁹ Није искључено да су у место потписа у оваквим случајевима урезаване у камен разне ознаке одређених трупa или мајсторских радионица. Тако се, на пример, не може сматрати да је случајно употребљен као декоративни мотив квадрат са дијагоналама и интерполованим тачкама на дечанском натпису јужног портала, који је исклесао фра Вита, мали брат из Котора, града краљева. Исто тако, нису случајне ни ознаке на порта лима Студенице, Градца или Сопотана (види: Зборник Арх. фак., књ. IV, Бгд, 1957/58, св. 3, чланак Б. Вуловића, Конзерваторске белешке са терена, стр. 8—9). Сличних примера има и на Приморју. Тамо су мајстори градитељи били вешти клесари, оријентисани углавном на камен као основни материјал за грађење. Зато је често на њиховим надгробним плочама урезиван алат којим су се за живота служили. (На такве случајеве наилази се на гробовима у фрањевачкој цркви у Стону, доминиканској цркви у Лопуду, под тремом Св. Михаила на Лападу итд.).

⁷⁰ Ђ. Бошковић, Манасија (Архитектура), Бгд 1928, стр. 23.

⁷¹ Њему се приписују редови ученог списка:

**ТАКО ПРИЗОРНИКЪ ЦРКВЕ ПАТВО
И ДЕЧАНСКАА ЦРКВИ, И ПЕЊСКАА ПРИПРАТ И ВАНСКО ЗАЛОТО, И РЕСАВСКО ПИСАЊЕ И
ОБРОЊАЕТ СЕ НИГДЕЖЕ.**⁶⁶

Ђ. Сп. Радојчић (Антологија старе српске књижевности, Бгд, 1960, стр. 160. и 338) сматра да у аутору ових речи не треба гледати неког „београђанина са почетка XV века“ са деспотовог двора, већ деспота Стефана. Истог је мишљења др. В. Ђурић, у поменутом чланку „Три фреске у кубету Манасије“.

⁷² Писац ових редова је Константин филозоф, биограф деспота Стефана Лазаревића. Види: Гласник 42, стр. 288—289.

⁷³ Љ. Стојановић, Записи и натписи, 250; В. Марковић, Ibidem, стр. 135; Ђ. Сп. Радојчић, Стара српска књижевност, Бгд, 1960, стр. 340.

⁷⁴ Своме иноку из Далше, деспот Стефан је поверио подизање манастира на извору реке Дајше у Звижду, који је данас у рушевинама.

⁷⁵ Вук Ст. Караџић, Српске народне пјесме II, Беч, 1895, стр. 205.

⁷⁶ У поглављу о пореклу архитектуре о овоме ће бити више речи. Види: Ђ. Бошковић, Стари Бар, Бгд, 1962, стр. 243—252;

⁷⁷ Ђ. Сп. Радојчић, Гласник САН, књ. I, св. 1—2, Бгд, 1949, стр. 226—227. и Старинар, књ. I, Бгд, 1950, стр. 87—90, и др. Св. Радојчић, Мајстори..., Бгд, 1955, стр. 43.

⁷⁸ Њихово је познато сликарство манастира Зрзе, Андреаша на Трески и манастира Св. Марине, на данашњој територији Албаније.

⁷⁹ Др. Св. Радојчић, Ibidem, стр. 44.

⁸⁰ Ст. Новаковић, Срби и Турци XIV и XV века, Бгд, 1933, стр. 274.

⁸¹ Ил. Руvaraц, О кнезу Лазару, стр. 93.

⁸² Гласник СНД, XII, 1933, др М. Динић, Један нови податак о Николи Алтомановићу. стр. 257. Г. Шкриванић (Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику, САН, 1957, стр. 161), полазећи од тога да је Дубровник 1363. производи топове и ослањајући се на М. Орбинија, претпоставља да је кнез Лазар овом приликом тукао Николу Алтомановића ватром топова, а склон је да поверује да је исто оружје Лазар употребио против Турака на Косову.

⁸³ К. Јиричак, Историја Срба, књ. II, 1923, стр. 86.

⁸⁴ Ил. Руварац, О кнезу Лазару, Нази Сад 1887, стр. 3—5.

⁸⁵ Летопис Матице српске, 150, 1887, стр. 81.

⁸⁶ Ђ. Стричевић, Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота XIV века, Старијар VII—VIII. 1956/7, стр. 126.

⁸⁷ В. Петковић, М. Раваница, Бгд, 1922, цитира један оштећени рукопис који није старији од XVI века, из патријаршиске библиотеке у Карловцима.

⁸⁸ Повесно слово Данила Млађег; Гласник СНД. 1940; др Ђ. Сп. Радојичић, Избор патријарха Данила III... ; Ст. Новаковић, (Срби и Турци XVI и XV века, стр. 231) има највише поверења у Данила Млађег, пошто је овај био очевидац церемонија у вези са преносом моштију.

⁸⁹ В. Марковић, Прав. монаштво. , стр. 129.

⁹⁰ Ст. Новаковић (Срби и Турци XIV и XV века, стр. 231) претпоставља да је за ово било потребно одобрење султана које је, „како изгледа“, затражио Стефан приликом одвођења његове сестре Оливере. Др Ђ. Сп. Радојичић (Гласник СНД. 1940, стр. 3381). такође само „изгледа“ да је при овој акту Вук Бранковић могао да прави сметње из разлога што је био завидљив на Лазареву кононизацију, управо на учвршћивање династије Лазаревића.

⁹¹ Др В. Петковић. Ман. Раваница, стр. 11—13. Година 1941, мошти кнеза Лазара пренете су из Врдника у Београд и леже у Саборној цркви.

⁹² Гробницу је приликом конзерваторских радова пронашао арх. Б. Вуловић, а археолошки је испитана 20. новембра 1956, заједно са др Мирјаном Ђоровић-Љубинковић и Радивојем Љубинковићем.

⁹³ На жалост, гробница је опљачкана изгледа истовремено када је уништен камени Лазарев саркофаг. У њој су пронађени ретки остаци костура, део балчака или дршке мача, као и остатак његовог врха. Ови остаци говоре о томе да је то била профана личност неког великог властелина, а и пронађени делови тканине припадају цивилној ношњи. Тканина је златоткана; уз њу су нађени остаци златоткане чипке, златоткана дугмета (од којих једно цело), расута зрна бројаница и два фрагмента златоткане узице. За време опљачкаша гробнице свакако да су случајно упала два новчића, један пореклом деспота Ђурђа Бранковића, а други је сребрни, мађарски. Уочени су разбацани фрагменти костију ребара, део темене кости и фрагмент горње вилице. Неколико фрагмената костију је било завијено у златоткану тканину и положено попречно на дну западног дела гробнице, а све заједно је било покривено косо постављеном иструлелом даском. У гробници пуној земље било је шута, камена, малтера, делова опеке, фрагмената фресака и комадића разнобојног стакла од прозорских окулуса. Дно гробнице је било једини нетакнути део. Преко подлоге од финог кречног малтера је била положена даска препарирана слојем неке врсте гипса и са горње стране бојена. Преко ове даске је била положена тканина без набора, вероватно као део покрива. На овој релативно густо тклој тканини нађени су прилепљени остаци златоткане тканине уз коју су на неколико места констатовани фрагментирани делови костију ребара. По орнаменталним мотивима, у ткању златоткане тканине рекло би се да су постојале две врсте.

⁹⁴ К. Јиречек, И. С. Бгд, 1952, стр. 342.

⁹⁵ Ст. Новаковић, Срби и Турци, стр. 343.

⁹⁶ Ст. Новаковић, Ibidem стр. 344.

⁹⁷ Ст. Новаковић, Ibidem, Бгд, 1933, стр. 217.

⁹⁸ По К. Јиречку (И. С. IV, стр. 168) Сава би био жив за време измирења црква, а по Савином биографу (Данило, 383), и по др Рад. Грујићу (Народна енциклопедија IV, 4) Сава је тада био мртав.

⁹⁹ На ситуацију насталу пред изборе патријарха, осврће се Данилов настављач и износи веома ружне утиске.

¹⁰⁰ Гласник СНД, 1936, 311, М. Пурковић, Српски патријарски средњега века.

¹⁰¹ Др В. Петковић, Манастир Раваница, стр. 6.

¹⁰² Извор питке воде који се налази на 500 метара западно од манастирског утврђења, на самом излазу из раваничке клисуре, могао би да индицира неко мање, старије насеље античког порекла. Овај извор је био каптиран и вода је широким керамичким цевима спровођена за римско насеље Horeum Margi. На рубу извора још данас се могу видети остаци зида рађеног у опечи, са широким спојницама малтера јачине опеке. Сем тога, у зидовима Стефановог нартекса нађена су, уграђена као сполије, два мања фрагмента од натписа који се везују за сам извор или је пренет као материјал за грађење са античког Horeum Marguma.

¹⁰³ К. Ј., Историја Срба I, 1952, стр. 149, и Herrsrlasse, 86.

¹⁰⁴ Опека је нађена у северном зиду протезиса за време радова на рестаурацији кровног венца на овом делу грађевине. Лежала је у хоризонталном појасу од три реда опеке и то у последњем, горњем реду. Тачно место налаза је на 0,80 m. од североисточног угла цркве мерено по хоризонталу, а 1,15 m испод кровног

венца. Текст натписа је био доле окренут. Малтер у коме је лежала опека припала оригиналном Лазаревом малтеру. Осим тога, опека је по површини која је излазила на спољни фасадни део зида била, као и остале, превучена црвеном бојом, димензија 30 x 29 x 5 cm.

Натпис је угребен на глаткој страни оштрим и чврстим предметом на свежој непеченој глини. После печења натпис је остао неповређен. Аутор натписа је анонимни мајстор који је био ангажован на спремању цигле за зидање цркве. Стиче се утисак као да га није у потпуности завршио, пошто је на површини опеке остало нешто мање од половине неискоришћеног простора.

У натпису се помињу Саси, као мајстори који су били погођени да на градилишту направе ћерамиду односно циглу за Раваницу. Овај податак, јединствен по садржини у средњовековним текстовима, јасно и недвосмислено детерминише занимање Саса који не само да су били рудари, већ и занатлије, радници и мајстори на другим врстама послова. Др М. Динић је у својој веома исцрпној студији о Сасима (За историју рударства у средњовековној Србији и Босни, I део, посебно издање САН, књ. CCXL, Бгд, 1955, стр. 13—23) констатовао да су се Саси, као засебна етничка целина средином XIV века, потпуно етнички претопили у наш живаљ. Отуда употребу речи Саси у овоме натпису не треба директно везивати за специјализоване рударе, познате још из времена Уроша I. У доба грађења Раванице они су, по др М. Динићу, потпуно етнички прерасли у српски елеменат, али су као мајстори и занатлије по традицији носили име Саси. Дакле, Сасе у натпису на опеци треба одвојити од појма који има етничко значење. Етнички појам је током времена замењен еснафским. У доба кнеза Лазара, феудални поредак је кулминирао и били су сазрели услови за развитак занатства и еснафских радионица. Уз помоћ ових важних момената се могу објаснити нагле, скоковите промене, које су се одражавале и на култури тадашњег друштва.

Натпис је очигледно посвећен мајсторима цигларима. У првом делу натписа аутор говори о Сасима као мајсторима ангажованим за одређену врсту посла, а у другом се одушевљава њиховим радом и каже: „Трсе сасн не еднога“. Глагол трсити треба да одговара речи производити, или избацивати у смислу привређивања. Ова реч се и данас употребљава у Херцеговини и значи: избацивати, а налази се и у савременом бугарском речнику. Код Даничића је нема. Вук Стеф. Караџић (Српски рјечник, III и IV издање из 1898 и 1935, стр. 694. и 776) овај глагол изједначава са глаголом свршити, што значи: довршити, доканати, отарасити или отрсити.

Према последњем реду текста натписа рекло би се да је мисао остала недовршена. Вероватно да је писац текста, задовољан радом, хтео рећи како су Саси на послу врло вредни и како избацују не једну, већ масу опека за релативно кратко време, Оваква мисао слично изражена налази се нешто доцније око 1431, код Константина Филозофа, у расправи о правопису:

„ОБРЕТАЈЕТ БОСЕ В ДРЖАВ-
НАГО МНОЖАСТВО КЊИГА, ПО МЕСТЕХ И МОНАСТИРЕХ И ДОМЕХ“⁶⁶... КЊИГИ ЖЕ НЕ ЈЕДИНА,
НО И МНОГИ СЪТ ПОСРЕДЕ НАС“

(др Ст. Станојевић, др Л. Мирковић и арх. Ђ. Бош-

ковић, Манасија, Бгд, 1928, стр. 3).

¹⁰⁵ И у народној песми (Вук Стеф. Караџић, Ibidem, 204—205) се говори да се под Кучајским планинама налази: „Један лијепо, царе, заравњак“.

¹⁰⁶ Врднички препис код Др. В. П., Ман. Раваница, стр. 73—77. и Болоњски, сл. 4.

¹⁰⁷ Гласник СУД XXI, стр. 257.

¹⁰⁸ Из Народне библиотеке у Београду, Каталог бр. 23.

¹⁰⁹ Др В. Петковић, Манастир Раваница, стр. 7.

¹¹⁰ Најпре је публикован у Летопису Матице српске, 79, 1847, 46—56, затим код Ф. Миклошића, Monumenta Serbica, Vienne. 1856, 196—200. Оба издања или не одговарају препису због пропуштених делова текста, или су доста рђава. Нешто се налази и код Ст. Новаковића, Законски споменици српских држава средњег века, Бгд, 1912, 769—770. На крају публиковао га је у целини др Влад. Петковић, Манастир Раваница, Бгд, 1922, 73—77 и у Старицама, Бгд, 1923, 55—61. Оригиналан Врџничког преписа данас се налази у Патријаршиском музеју у Београду.

¹¹¹ На њега је у неколико речи скренуо пажњу и опомену на годину и потпис патријарха Јефрема, проф. Никола Радојчић у Гласнику СКА, XLVIII, 1938, стр. 349—350.

¹¹² Др В. Петковић, Манастир Раваница, 1922, стр. 22.

¹¹³ На Атосу ни данас није редак случај да се монаси једног манастира, приликом парничења око манастирске земље са суседним манастиром, позивају на повеће даровнице. Приликом мог боравка ујесен 1954, манастир Хиландар је са Есфигменом имао сличну расправу пред судом у Солуну, где је као доказни материјал о границама свога имања, подносио повељу цара Стефана Душана.

¹¹⁴ Др Влад. Петковић, Ман. Раваница, Бгд, 1922, 21—23.

¹¹⁵ Љ. Стојановић (Записи и натписи I, 152) даје овај натпис као непотпун. Поред тога, нетачни су подаци о томе да се налази на врху куле и да је „уздан циглама“. Натпис иде преко целе ширине северног зида на висини 7.40 m од нивоа терена. Цео је смештен у једном реду са висином слова до 35 cm. и исписан је фреско техником на свежем малтеру.

¹¹⁶ Овоме иде у прилог коментар о непоузданим датовањима старих догађаја у касним летописима у књизи Љ. Стојановића, Стари српски родослови и летописи, Сремски Карловци, 1927, стр. СП, где аутор подсећа на најчешће грешке код цифара

š i š, a i o, a i d. Види: Б. Вуловић, Портрет Тодора сина деспота Ђурђа у Грачаници, Зборник Арх. фак., св. 4, Бгд, 1962.

¹¹⁷ Препис од 22. априла 1768, исписан руком проигумана и духовника врдничког Стефана, заведен у ризници манастира Раванице под инв. бр. 223 (сл. 5).

¹¹⁸ О овом случају који се понавља и код преписивача Кувежинског летописа, види: Б. Вуловић, Портрет Тодора сина деспота Ђурђа у Грачаници, Зборник Арх. фак., св. 4, 1962.

¹¹⁹ При датирању преписа хрисовуље љубазно ми је помогао др Ј. Мирковић.

¹²⁰ Гласник СУД 21, 1867, стр. 257.

¹²¹ В. Петковић, Ман. Раваница, Бгд, 1922, стр. 22.

¹²² Овоме је занимљиво додати да је натпис ишао с једне и друге стране у висини плитке нише која се налази изнад улаза на првом спрату куле. Сем тога, источно зидно платно утврђења, које се прислања управно на зид куле, било је изидано преко предњег дела текста. Ово несумњиво сведочи да је најпре била саграђена донжон кула у оквиру манастирског постројења, а да је доградња уследила убрзо.

¹²³ Др В. Петковић, Манастир Раваница, Бгд, 1922, 6.

¹²⁴ Др В. Петковић, Преглед цркава... , Бгд, 1950, 271.

¹²⁵ G. Millet, L'École grecque, Paris, 1916, 190,

¹²⁶ Јиречек-Радонић, Историја Срба II, Београд 1952, 402.

¹²⁷ В. Марковић, Православно монаштво, Срем. Карловци 1920, стр. 129.

¹²⁸ T. G. Jackson, Serbian Orthodox Church, London 1918, 55.

¹²⁹ М. Васић, Жича и Лазарица, Београд, 1928, 135.

¹³⁰ А. Дероко, Архитектура у средњовековној Србији, Бгд, 1953, стр. 214, 234.

¹³¹ Ђ. Стричевић, Хронологија раних споменика моравске школе, Старинар V—VI, 1954/55, стр. 116.

¹³² Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, Бгд, 1957, 293.

¹³³ Ђ. Бошковић, Ibidem, 293. Питање нартекса и ексонартекса, СКГ, 1. V 1934, стр. 52.

¹³⁴ За веродостојност података сведочи микрофилмовани снимак, сл. 4.

¹³⁵ Види у тексту стр. 4, т. VIII.

¹³⁶ Прилози IV и V, L'art byzantin chez les Slaves.

¹³⁷ Питање нартекса и ексонартекса, СКГ, 1. V1934, стр. 51—52; Архитектура средњег века, Бгд, 1957, стр. 293.

¹³⁸ Жича и Лазарица, Бгд, 1928, стр. 137.

¹³⁹ Др В. Петковић (Ibidem, стр. 21) сматра да је сигнатура поред Лазаревог лика могла да буде исписана у првој четвртини XVIII века. За касније дописивање ове сигнатуре је и Ђ. Стричевић (види: Старинар V—VI, 1954/55, стр. 126).

¹⁴⁰ Ibidem, стр. 5.

¹⁴¹ Ibidem, стр. 113 и 135, који управо цитира В. Петковића.

¹⁴² Др В. Петковић, Ibidem, стр. 33. Међутим, неком чудном омашком, аутор пише да на ктиторском моделу који држе Лазар и Милица, нема нартекса. Напротив, на моделу је заједно са црквом престављен и нартекс.

¹⁴³ За доцније дозиравање су били Чед. Марјановић (Темнићки зборник, књ. III, 1936, Раваница, стр. 118) који се мисли да је нартекс могао да настане пре пада Деспотовине 1459. или за време патријарха Макарија (1557—1572), и Др М. Кашанини, који ми је у једном разговору тврдио да стари раванички нартекс може да потиче из времена од XV до XVIII века; разуме се с тиме се нисам могао сложити пошто не одговара стварности.

¹⁴⁴ Овим радовима сам лично руководио приликом конзерваторских радова на споменику 1957. и 1958.

¹⁴⁵ Др В. Ђурић (Солунско порекло ресавског живописа, Византолошки зборник радова, књ. 6, 1960, стр. 122) наводи да се разлика између горњих и доњих партија живописа види по шаву на ступцима. Но, ова разлика је очигледна на истој висини и на зидовима у висини венца медаљона. На основу тога аутор је, анализирајући живопис с обе стране тога шави, дошао до закључка да су горње делове радили мајстори солунског порекла, а да су доње завршили сликари, Срби. Шавове на ступцима је још раније приметно П. Поповић (Прилози V).

¹⁴⁸ Цела композиција је детаљно простудирана. Пронађени су трагови сигнатура имена поред Стефановог и Вуковог лика и пажљиво је очишћен доњи, накнадно закречени део композиције.

¹⁴⁷ О кнезу Лазару, стр. 7.

¹⁴⁸ Народна енциклопедија, II, стр. 621.

¹⁴⁹ Историја Срба, I, 327.

¹⁵⁰ Жича и Лазарица, Бгд, 1928, стр. 112.

¹⁵¹ Слово љубави, Политика, 1. 11960.

¹⁵² Стара српска књижевност, Бгд, 1960, стр. 343.

¹⁵³ Хронологија раних споменика моравске школе, Старинар V—VI, 1954/55, стр. 120.

¹⁵⁴ Према цитираним ауторима долази се до следећих података о Стефановим годинама у време значајних историјских догађаја:

Аутори	Година рођења	Године према раваничком портрету	За време косовске битке 1389 год.	За време преузимања власти
Ил. Руварац В. Ђорђевић К. Жиречек	1370	17	19	24
др Ђ. Сп. Радојичић	1374—75.	11—12	14—15	19—20
др Ђ. Стричевић	1377—78.	10—11	12—13	17

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Гласник СУД, XLII, 1875, стр. 262.

¹⁵⁹ Текст натписа је клесан у камену пешчару који је део тимпана портала на нартексу. Од истог тимпана пронађена су четири фрагмента од којих су само два са деловима натписа. Тимпан је био пластично обрађен са спољне стране, а од пластике се само местимично сачувао тордирани украс по лучном рубу тимпана. Према унутрашњој страни се познаје сасвим оштећено кружно поље неке пуне розете или хералдиког грба који је, управо имао за циљ да нагласи или, у крајњем случају, да украси натпис који је са страна уклесан. Сви ови фрагментарни остаци тимпана извађени су из зидова Стефанове припрате млађег датума у којој су били уграђени као материјал извађен из рушевина старог нартекса.

¹⁶⁰ о томе да се израз „брату Стефану“ односи на Лазаревог сина Стефана, сведочи слична употреба ове речи у једва нешто млађем натпису на унутрашњој страни дсвратника портала у Љубостињи. И тамо се Стефанов брат Вук ословљава братом. Види: сл. 8. И овај натпис је овде први пут публикован, а из текста се види да је Вук учествовао у подизању цркве манастира Љубостиње.

¹⁶¹ Зидарска мера западног улаза нартекса износи 2,72 т. Преко формуле за израчунавање кружног исечка $P = h/65 (3h^2 + 4s^2)$ са познатим $h = 4\text{cm}$ и $s = 31\text{cm}$ узетих са фрагмента бр. 1, добијена је $P = 238\text{ cm}^2$. Код већ познате $P = 238\text{ cm}^2$ лако је нађена и непозната g , замењивањем познатих вредности у формули

$$P = \frac{lr - s(r - h)}{2}$$

Мерна вредност дужине лучне кривине на истом фрагменту

износи $l = 33,6\text{ cm}$. Према томе коначним добијањем вредности полупречника $r = 135\text{ cm}$, добија се пречник тимпана $R = 271$, што одговара ширини западног отвора са мером од 272 cm .

¹⁶² Ibidem, стр. 343.

¹⁶³ М. Васић, Ж. и Л. Бгд, 1928, стр. 112 и Ђ. Стричевић, Хронологија... , Старијар V—VI 1954—55, 115—128.

¹⁶⁴ Ibidem, 112.

¹⁶⁵ Историја Срба II, стр. 94.

¹⁶⁶ Ibidem, стр. 118.

¹⁶⁷ Ibidem, 113.

¹⁶⁸ Повела се односи на потврђивање повластица дубровчанима које су уживали за време пара Стефана Душана.

¹⁶⁹ Гласник СУД op. cit.

¹⁷⁰ Старијар V—VI, 1954/5, стр. 118.

¹⁷¹ Б. Вуловић, Конзерваторске белешке са терена, Зборник Арх. фак. св. 3, 1958, стр. 14.

¹⁷² о томе да Турци нису дирли цркву, сведоче многи путописци који су пролазили остављајући белешке о стању раваничке цркве: Рад Ј. А., С, стр. 132; F. Kanitz, Serbiens byzantinische Monumeante 1862, стр. 22; Јоаким Вујић, Путашествије, СКЗ, стр. 118; Ото Пирх, Путовање кроз Србију, превео Д. Мијушковић, стр. 118; Драг. Павловић, Србија за време последњег аустриског турског рата 1788—1791, стр. 281 и од истог писца у Гласу Академије LXVIII, стр. 110. итд. Најбоље прикупљени подаци о историји манастира Раванице налазе се у Петковићевој студији „Манастир Раваница“, у првом делу, Хисторија. Зато би било излишно понављати једном исцрпно сакупљен материјал. Међутим, ипак се треба освртати на главне историјске моменте, који су изазвали промене на манастирском комплексу.

¹⁷³ Šafarik, Pamatky.... 1873, стр. 77; И. Руварац, О Кучајинским манастирима по записима, Старијар 1888, V, стр. 76.

¹⁷⁴ Šafarik, Ibidem, стр. 70.

¹⁷⁵ Šafarik, Parnatky стр. 77.

¹⁷⁶ Споменик V, стр. 31.

¹⁷⁷ Рад ЈА., С, стр. 132.

¹⁷⁸ Међу остацима манастирског комплекса, данас се налазе само три куле у релативно рђавом стању. Четврта, која се за Пигафетина доласка још држала, била је коришћена као главни спољни прилаз црквеној порти све до великих радова на уређењу манастира за време архимандрита Дионисија Поповића, односно до 1850их година. Налазила се на северозападном углу манастирског утврђења, а видела се још 1844, на уљаној слици Јована Исаиловића. Овај рад чува се у ризници Раванице и погрешно је приписан Ђури Јакшићу (Ман. Раваница, публикација поводом 550 година од Косовске битке, 1939, стр. 11).

¹⁷⁹ Др В. Петковић (Ман. Раваница, стр. 10) је погрешно читао и датирао

овај натпис, који треба да гласи:

**Ръ а то сѣрп.и (1880) сѣрѣдишѣ сѣе кѣне под
кѣломъ при игѣменѣ к ѣр савви.**

¹⁸⁰ Натпис је извађен из зидова Стефановог нартекса. Био је исписан на надвратнику или натпрозорнику једне од манастирских зграда. Цена, коју аутор даје за оку жита није читљива, а ли креће се од 11 од 19 гроша?

¹⁸¹ Љ. Стојановић, Записи . . . , 1895.

¹⁸² Гласник СУД, XX, стр. 8; Старинар, 1888, стр. 81—82.

¹⁸³ О овом културном, ученом и предузимљивом човеку прикупила је исцрпне податке др М. Ђоровић-Љубинковић, у својој краћој студији, Даскал јеромонах Стефан, Рад војвођанских музеја, Нови Сад, 1956, стр. 73—80.

¹⁸⁴ Др М. Ћ. Љубинковић, Ibidem.

¹⁸⁵ У цитираној расправи о Стефану аутор, и поред тога што Др М. Коларић ставља Стефана у ред наших сликара прве половине. XVIII века, оставља отворено питање Стефана као живописца, не налазећи доказа. Разумљиво, ниједан од ова два аутора није располагао конкретним подацима које пружају доње зоне живописа у Стефановом нартексу.

¹⁸⁶ М. Ћ. Љубинковић (Ibidem, стр. 78) помишља да је овај натпис током времена истрвен, мада изгледа вероватније да никада није био исписан.

¹⁸⁷ Љ. Стојановић, Записи . . . , 5307.

¹⁸⁸ После Стефановог малтерисања изведено је друго малтерисање са ситнијим оправкама за време кнеза А. Карађорђевића. Радове су изводили Јован Кригер и Јозеф Штајнлехнер, под надзором раваничког игумана Дионисија Поповића, члана комисије при Високославном попечитељству просвештенија. Документација о овим радовима налази се сачувана у Државном архиву Београда и заведена је под шифром ф VI86 из 1844. године. (Овај материјал је публиковао др Стеван Томић у Зборницима заштите (1952), II, свр. 1, стр. 13—30; затим (1957), VIII, стр. 1—19 и, најзад, у посебном издању, Правна заштита споменика културе у Југославији, 1958, стр. 24. Ово друго и последње малтерисање фасада цркве и нартекса изведено је по угледу на Стефанов рад, само је за имитирање опеке употребљена тамније црвена боја. Истом бојом, на јужном делу постоља северо-источног малог кубета, потписао се мајстор Милан Крстић који је ове радове извео. Није искључено да је овај исти Крстић могао да буде и аутор живописа каснијег датума у горњим зонама Стефановог нартекса, који одговара средини XIX века.

¹⁸⁹ Детаљније о старом порушеном нартексу и новом Стефановом здању, види: Б. Вуловића, Конзерваторске белешке са терена, Зборник Архитектонског факултета, св. 3, Бгд, 1958, стр. 16—19.

¹⁹⁰ Глас XLVIII, стр. 124.

¹⁹¹ Др Драг. Павловић, Србија за време последњег аустротурског рата (1788—1791), стр. 121.

¹⁹² Др В. Петковић, Ман. Раваница, стр. 17.

¹⁹³ Запис је видео и читао Др В. Петковић, Раваница, стр. 17.

¹⁹⁴ Ј. Вујић, Путашествије, СКЗ, 66, стр. 118.

¹⁹⁵ Јосиф Веселић, Опис манастира у Србији I, стр. 49; Др Стеван Томић, Ibidem.

¹⁹⁶ П. Покришкин, Православная церковная архитектура XII—XVII стол, въ нынѣшнѣмъ Сербскомъ королевствѣ, 1906 Петербургу стр. 59; — D. Petoniévitch, Cathédrales de Serbie, Parais, 1917, стр. 82; T. G. Jackson, Serbian Orthodox church, London, 1918, стр. 55; G. Millet, L'ancien art serbe, Paris, 1919, стр. 159; В. Петковић, Манастир Раваница, Бгд, 1922, стр. 25 и од истога писца, Преглед црквених споменика..., Бгд, 1950, стр. 271; М. Васић, Жича и Лазарица, Бгд, 1928, стр. 135.

¹⁹⁷ На пример: А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, Бгд, 1953, стр. 229.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ L'école grecque, Paris, 1916, стр. 73.

²⁰⁰ Altchristliche und byzantinische Kunst II, Berlin 1918, стр. 457.

²⁰¹ J. Ebarsolt et A. Thiers, Les églises de Constantinople, Paris 1913, pl. XII; Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, Бгд, 1957, стр. 77, сл. 120.

²⁰² O. Wulff, Bibliographischkritischer Nachtrag zu Altchristliche und byzantinische Kunst, Potsdam, стр. 60, 61, сл. 542.

²⁰³ Датирање по Ђ. Б., н. д. стр. 33, сл. 43. и 44.

²⁰⁴ J. Stozygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa II*, Wien, 1918, стр. 844.

²⁰⁵ Б. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, *Памятники Армянского зодчества*, Москва 1951, стр. 40. 41; Ћ. Б. н. д., стр. 61. и 62.

²⁰⁶ Ова грађевина не само да је била саграђена по типу чистог уписаног крста, већ је имала и пет купола од којих су четири мање биле дијагонално распоређене изнад угаоних простора, између кракова крста. На жалост, она није сачувана, али њен опис налазимо код Константина VII Порфирогенита и патријарха Фотија. О. Wulff је ставља у 881. годину; види: *Altchristliche uod byzantini sche Kunst II*, 1918, стр. 454—455; August Heisenberg, *Grabeskirche und Apostolkirche II*, Leipzig, 1908. стр. 140, 169—170.

²⁰⁷ Нешто раније је био познат релативно оформљен тип уписаног крста на поменутом јерменогруђијанском (Одзун) или на граници сиријско-месопотамског подручја (Росафа), али ипак о њима не може бити речи као о зрелим облицима, пошто су то били усамљени примерци у оквиру разноврсних типова, који су се са њима паралелно развијали.

²⁰⁸ Обе варијанте већ је био приметио G. Millet у студији *L'école grecque*, Paris, 1916, стр. 69—70,

²⁰⁹ Ћ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, стр. 96.

²¹⁰ Најбољи примери огледају се на основама Панакрантоса (Фенери-Иса џамија), Мирелиона (Будрум џамија), Теотокоса (Килисе џамија) из друге половине XI века, као и обеју бочних цркава Пантократора (Замрек џамија) из XII века (датиране по Ћ. Бошковићу, *Арх. средњег века*, Бгд, 1957, стр. 96), св. Марије Ђаконисе (Календер џамија) из 593—605. године (J. Ebersolt et A. Thiers, н. д., pl. XXII), Пантеопте (Ески-Имарет џамија) с краја XI века, северне цркве Панакрантоса (манастира Липсе) из 908. године (J. Ebersolt et A. Thiers, н. д. pl. XLIX) и јужне цркве Богородице Панакарисос (Фетије џамија) нешто пре 1294. Међу ове типове спадају и поједини обрасци изван Цариграда, као што је северна црква Св. Лука у Фокиди из друге половине X века, Теотокос (Казанџилар џамија) у Солуну из 1028. године (Ch. Diehl, Tournau, Saladin, *Les Monuments chretienns de Salonique IV*, Paris 1918, pl. L) и Св. Пантелејмон. Исти тип основе имају Капни кареја у Атини и Кризокефалос у Трапезунту (J. Strzygowski, *Kleinasien*, Leipzig 1903, стр. 153, сл. 122). Цариградски тип равнокраког уписаног крста усвајају као језгро грађевине и многе цркве на Атосу. Светогорски тип триконхоса са схематским приказом основе на којој су приказане њихове заједничке карактеристике, добро је уочио Fritz Fichtner, *Wandmalereien der AthosKlöster*, Берлин, 1931, стр. 16 и 21. Овом типу припадају цркве манастира Ватспеда, Ивилона, Хиландара, Дионисиу, Грегориу као и Ксенофон.

²¹¹ Таква решења налазимо на црквама; Скрипу у Беотији из XI (G. Millet, *L'école grecque*, 84, сл. 143), на цркви у Самари из XI—XII в, Евангелистрији у Мистри с краја XIV, Св. Јовану у Арголити (G. Millet, н. д. 139), затим у Месемврији на цркви Св. Јована Алитургетоса, по Протичу из XI в, по Ал. Рашенов-у (Месемвријски цркви, *София* 1932, стр. 103) с краја XIII и почетка XIV века, али највероватније по датовању Ћ. Бошковића, с краја XIV или почетка XV века (н. д., стр. 125) или у Охриду на Богородици Перивлепти, Св. Јовану Богослову итд. Поред ових, има примера са издуженијим подужним крацима крста, од којих источни покрива олтарско светилиште, као што су цркве Св. Спаситељ у Амфиси. Св. Тодора у Атини из 1049 (G. Millet, н. д. 85), Св. Катарина у Солуну с краја XIII века (истина, касније доста рестаурирана) и Св. апостоли у Солуну с почетка XIV века, или црква Заума код Охрида из 1361. и Св. Герман на Преспи (по М. Злоковићу, *Старе цркве у областима Преспе и Охрида*, стр. 141—143, *Старинар* 1924/25).

²¹² У претходном поглављу већ је било речи о приликама и кретању тадашњег друштва.

²¹³ Не заборавимо да су владари у то време носили титулу: цар Срба, Грка и Албаније. Исти Душанов полу брат Синиша, држао је територије Епира и Тесалије у то време, а нарочито под његовим сином Јоасафом, подижу се многи метеорски манастири у Тесалији (Ћ. Б. *Арх. средњег века*, стр. 135, напомена 21). Сем тога треба се сетити огромног распона Душанових освојених територија, које су на југу за хватале Дрину, Серез, добар део Халкидика са Атосом. Тесалију Етолију, Арту, Епир и Албанију (Ст. Станојевић, *Историјски атлас*, Бгд. 1934, стр. 48).

²¹⁴ То су добро приметили још раније G. Millet (*L'école grecque*, стр. 72, 73 и 90) означавајући почетак нових схватања на Љевишкој и Нагоричану, затим М. Васић, (Жича и Лазарица, стр. 242), А. Дероко, (*Архитектура у средњовековној Србији*, Бгд, 1953, стр. 150) и Ћ. Бошковић, (*Архитектура средњег века*, Бгд, 1957, стр. 135).

²¹⁵ Као што су грађени Св. Никита у Скопској Црној Гори из 1307, Св. Богородица у Кучевишту из треће деценије XIV века, Св. арханђели у Штипу из 1332, Св. арханђели у Леснову, обновљени 1341, затим, манастир Заум на обали Охридског језера из 1361, црква Марковог манастира из 1371, Св. Стеван у Кончи из 1366, Св. арханђели у Кучевишту из друге половине XIV века. На територији косовометохијске области овом типу би припале цркве: Богородица у Мушутушту из 1315, Св. Богородица у комплексу Пећке патријаршије из 1330, црква

манастира Бање из 1321—1329, црква манастира Рђавца око половине XIV века, или Св. арханђели код Призрена из 1343. и 1349. године.

²¹⁶ То се јасно огледа на цркви Богородица Љевишка у Призрену из 1307, на Св. Ђорђу у Старом Нагоричану из 1313, на Матејчи, обновљеној из темеља почетком друге половине XIV века (Ђ. Б. Арх. сред. века, стр. 136), па и на трећој Милутиновој грађевини, цркви манастира Грачанице, која је такође саграђена на темељима једне старије грађевине.

²¹⁷ Архиепископ Данило подиже за време краља Милутина Бањску, по узору на Студеницу. Стефан Урош III гради Дечане угледајући се на Студеницу и Бањску, али уноси много елеманата западњачког карактера под утицајем прото мајстора фра Вите. Коначно, средином XIV века, стремљења новог стила се укрштају са старом традицијом на Св. арханђелима код Призрена. На њима је сједињена савремена концепција основе уписаног крста са традицијом рашког зидања и богате романске камене пластике.

²¹⁸ У основама ових грађевина из познатих разлога још нема оног чистог решења уписаног крста које је прихватила моравска грађевина.

²¹⁹ J. Strzygowski, B. A. E, I, Wien 1918, стр. 184—5; Арутюнан и Сафарян, н. д., стр. 41, 42 и 53.

²²⁰ Ibidem, стр. 39, 40 и 45.

²²¹ И. Грабарь, История архитектуры I, Москва 1909, стр. 143—151, 164 и 303—322; Н. И. Врунов, История русской архитектуры, Москва, 1956, стр. 18, 48, 56 и 80.

²²² Ова грађевина је послужила за узор цркви Св. Марко у Венецији и цркви Св. Фронт у Perigueux-у. О њој види: August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche II, Leipzig 1908, стр. 113, табла V.

²²³ Види: ранији текст.

²²⁴ Са чистим решењем уписаног крста са пет купола које се манифестују видно и у простору. На најстаријим споменицима кијевске Руси, на пример, на Сабору у Кијеву, а вероватно и на Десетинаји, ова варијанта се компликује са већим бројем купола. Види: Н. Брунов и сараници, I.

²²⁵ O. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst II, стр. 487, сл. 417.

²²⁶ Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, стр. 96.

²²⁷ W. Scholz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, B. II, Dresden, 1860. стр. 355—358; E. Bertaux, L'art dans l'Italie (méridionale), p. 119.

²²⁸ G. Millet, L'école grecque, Paris, 1916, стр. 71.

²²⁹ O. Wulff, II, н. д. стр. 463; Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, 1910, стр. 715.

²³⁰ G. Millet, L'école grecque, стр. 96^а сл. 127.

²³¹ Diehl, T. et Saladin, н. д., стр. 189, 186, pl. LVIII—LXI.

²³² Ch. Diehl, M. le Tourneau, H. Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918, стр. 191, 192 и 199. Аутори сматрају да је најпре саграђен централни део грађевине, а да је портик заједно са кубетима дограђен касније. Најзад, овој цркви је додао отворени ексонартекс цариградски патријарх Нифон, 1312. или, најкасније, 1315. године.

²³³ Н. И. Брунов и сар., н. д., 59.

²³⁴ Из 1363. године, Heinrich Brookhaus, Die Kunst in den AthosKlöstern, Leipzig, 1924, стр. 8.

²³⁵ На овом последњем, за време обнове 1347/48. године, узео је директног учешћа монах Исаија уз помоћ цара Душана. Види: Зборник радова Византолошког института САН, књ. 3, 1955, чланак Ђ. Стричевића, Улога старца Исаије у преношењу светогорске традиције у моравску архитектонску школу, стр. 223—227.

²³⁶ По Ђ. Б. Арх. сред. века, стр. 136, а по А. Д. Арх. у Срб. и Мак., стр. 181, завршено после 1355. године.

²³⁷ G. Millet L'ancien art serbe, Paris 1919, стр. 73, 153.

²³⁸ Др Рад. Грујић, Откопавање Св. арханђела код Призрена, Гласник СНД, Скопље 1928, стр. 239—275.

²³⁹ Код цркве Св. Ђорђе у Старом Нагоричану, на пример, модел цркве коју држи Милутин на ктиторској фресци, показује мала кубета на јасно израженим кубичним постолјима. Види: L'art byzantin chez les Slaves, Paris, 1930, D. Bošković, Staro Nagoričano et Gračanica, стр. 195, сл. 134.

²⁴⁰ М. Васић, Ж. и Л. стр. 136.

²⁴¹ G. Millet, L'ancien art serbe, стр. 105.

²⁴² Мере дате на овој табели су, за кубета Св. Ђорђа у Старом Нагоричану, Грачанице и Манасије узете са планова које ми је љубазно посудио проф. Ђ. Бошковић, а остале сам лично имао прилике да снимим. Дате мере се односе на унутрашње пречнике и висине од пандантифа до темења калота.

²⁴³ Ал. Рашенов, н. д. т. XI—XIV.

²⁴⁴ Подигао је кнез Непосеј Басараба IV. Види: N. G. Budesti, Evolutia arhitecturii in muntenia I, Buletinul comisiunii monumentelor istorice, стр. 154; Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, стр. 309.

²⁴⁵ А. Дероко, Архитектура у средњовековној Србији, Бгд. 1953, стр. 216.

²⁴⁶ Познато је да се појава триконхосних облика везује за најстарију хришћанску архитектуру. Такви облици грађевина ранохришћанске епохе се јављају као баптистеријуми уз базилике. За њих се сматра да су поникли на тлу северно-афричког подручја, а истовремено и на Малоазијском полуострву. Као такве,

грађевине су имале и своју одређену намену, као што су се крајем V и почетком VI века, са нешто измењеним облицима, појавили у рановизантијској архитектури са наменом за сахрањивање (Ђ Бошковић, Арх. средњег века, стр. 19, напом. 17; непубликовани материјал у дисертацији др Ђ. Стричевића). Апсиде за сахрањивање смештене у бочним бродовима, базиликарне основе крипте у Абу Саргаху у старом Каиру (F. Cabrol et H. Leclercq, Dict. d'arch. chr., Tome II, Paris 1924, стр. 1562). Готово истовремено, на Коптском подручју нешто компликованији облици триконхоса који се, вероватно, уклапају у старије базилике. То су решења специфична овом делу хришћанског Истока и виде се, средином V века, на Белом манастиру (DeirElAbiad), Црвеном Манастиру (DeirElAhmar), манастиру Св. Симеона (DeirAmbaSamanu) или из 671. на Сиријском манастиру (DeirEsSuriani) у долини Wādi Natruma (Ђ. Бошковић, Арх. средњег века, стр. 51—55). Слична концепција сажетих и развијених триконхоса налази се на подручју Кавказа, такође специфичних облика, као што су цркве у већини случајева грађене у VII веку. То су Ананијева црква у Аламану, Св. Марија у Талину као сажети (J. Strzygowski, B. A. E. I, Wien 1918, стр. 160—163, сл. 185. и 188) или Двински сабор из 615. Талински храм с краја VII века (В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, н. д., Москва, 1951, стр. 39, 40. и 45) и Катедрала у Кутансу из 1003 (по J. Strzig. BAE, I, стр. 165—167) као развијени облици.

²⁴⁷ J. Strzygowski, B. A. E. II, 1918, стр. 737. Не треба заборавити, да је у ово време византијски престо држало неколико моћних царева из породица јерменског порекла (н. д., стр. 735). Поред тога, позната је наклоност Нићифора II Фоке (963—969) према аскетима и монасима, а нарочито према Атанасију који је основао Велику ларву на Атосу (Г. Острогорски, Историја Византије, Бгд, 1947, стр. 137).

²⁴⁸ H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig, 1924, стр. 15—17.

²⁴⁹ G. Millet, E. G. стр. 94.

²⁵⁰ Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, 1926, стр. 773.

²⁵¹ В. Петковић, Прилози, 1921, стр. 160.

²⁵² Ђ. Бошковић, Арх. средњег века, стр. 98, напом. 66.

²⁵³ Ђ. Бошковић, н. д., стр. 98.

²⁵⁴ G. Millet, L'école grecque, Paris 1916, стр. 56.

²⁵⁵ J. Strzygowski, B. A. E. B. I, Wien 1918, стр. 235.

²⁵⁶ J. Strzygowski, н. д. Barad II, стр. 502, 503.

²⁵⁷ Старић, 1906, В. Петковић, Жича, стр. 174—175.

²⁵⁸ Приликом обиласка мојих радова на комплексу манастира Раванице 1958 године, познати архитекта Ejnar Dyggve, лично ми је сугерирао далеко порекло певничких апсида на триконхалним грађевинама, доводећи их у везу, преко далеких реминисценција на античке облике паганских грађовина у Херону, Каледону и у Печују. Бочни простори правилног правоугаоног облика на овим грађевинама су по Е. Dyggve служили за смештај хорова који су узајамно дејствовали по одређеном програму. Е. Dyggve, F. Paulsen и K. Rhornaros, Das Heroon von Kalydon, Kobenhavn, 1934, и од истог аутора: Das Mausoleum in Peos, sin altchristliches Heroon. Pannonia I, 1935.

²⁵⁹ В. Петковић, Ibidem, стр. 175.

²⁶⁰ Ph. Meyer, Die Haupturkunden für Geschichte der Athosklöster, Leipzig, 1894, стр. 198; М. Васић, Жича и Лазарица, стр. 104. Турик је датиран маја 1394

²⁶¹ G. Millet, Bulletin de Correspondance Hellénique, Paris, 1905, стр. 73.

²⁶² Никола Мавроудинов, Византиската архитектура, Софија 1955, стр. 149.

²⁶³ М. Васић, н. д., стр. 104.

²⁶⁴ Кондаков (Македонија, стр. 117) и Ђ. Бошковић, (Арх. сред. века, стр. 98) је датирају између XI и XII века, а М. Васић, (Ж. и Л. стр. 105) између XIII и XIV века.

²⁶⁵ G. Millet, L'école grecque, Paris 1916, стр. 93, 94.

²⁶⁶ G. Millet, н. д., стр. 94.

²⁶⁷ М. Васић, Ж. и Л. стр. 105.

²⁶⁸ G. Millet, н. д. 94; J. Ebersolt, Monuments d'architecture byzantin, Paris, 1934, стр. 82, сл. 66.

²⁶⁹ G. Millet, н. д., стр. 94.

²⁷⁰ Триконхоси у Охриду, бар судећи по Св. Пантелејмону ископаном испод Имарет цамије, могу да буду и знатно старији. Недавним ископавањима у близини поменутог триконхоса пронађен је један квадриконхос утопљен у зидну масу. Сем тога, откривени су и остаци амфитеатра у горњем граду, што све скупа индицира шири комплекс рановизантијских објеката из V—VI века. Није искључено да је Климент своју грађевину надзидао на остацима старијег триконхоса о чему пружају индиције два пронађена пода у истој цркви. (Овај ми је податак усмено саопштио проф. Ђ. Бошковић, на основу налаза проф. Д. Коцоа).

²⁷¹ Ђ. Бошковић, Арх. сред. века, стр. 130—131.

²⁷² Са обичним апсидама споља правоугаоно завршеним као код Андреаши. Види: Д. Коцо, Проучавања и археолошки испитувања на црквата на манастирот св. Наум, Зборник на Археолошкиот Музеј, Скопје 1958, стр. 56—80, сл. 12.

²⁷³ М. Васић, (Ж. и Л., стр. 106), за ове цркве налази аналогije на грчком, епирском и македонском тлу и закључује да су оне настале под утицајем хези-хазма.

²⁷⁴ Ђ. Бошковић, Арх. сред. века, стр. 138; Гласник СНД, XII, 1933. Др Рад. Грујић, Полошко-тетовска епархија и манастир Лешак, стр. 71—77.

²⁷⁵ Ж. Татић, Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори, св. Арханђели код Кучевишта, Гласник СНД 1926, стр. 361—362; А. Д., Арх. у средњ. Србији, стр. 184. и 191; Ђ. Бошковић, Арх. сред. века, стр. 138; G. Millet, A. A. S. стр. 133.

²⁷⁶ А. Дероко, Средњовековна архитектура, стр. 168; сл. 323; Ђ. Стричевић, Улога Старца Исаије у преношењу светогорских традиција. . . , Зборник византолошког института. 3, 1955, стр. 221—231.

²⁷⁷ G. Millet, A. A. S. стр. 133; Ђ. Б. Арх. средњег века, стр. 138, А. Дероко, Средњовековна арх. у С. и М., стр. 191.

²⁷⁸ Слично апсидама на цркви Св. Марије у Талину из VII века, на сажетим триконхосима Ортули и Бакчало-Кикла (види: J. Baltrušaitis, Géorgie et Arménie, Paris 1929, стр. 78), или решењем у коптској архитектури, како се види на Деир-Ел-Ахмару (Црвеном манастиру). Још ближе аналогije налазе се на нашем споменику XII—XIII века, на цркви Св. Павле Чичевски код Требиња.

²⁷⁹ Као што је случај са Св. Андрејом на Трески.

²⁸⁰ G. Millet, A. A. S., стр. 25, датује Милутинов Хиландар у 1293. Љ. Стојановић, (Записи II, 3808), А. Дероко, (Арх. у С. и М., стр. 207), Ђ. Бошковић, (Арх. сред. века, стр. 290), и В. Петковић, (Преглед цркава. . . стр. 336), датирају у 1303. годину.

²⁸¹ О важнијим политичким моментима овог времена било је речи раније.

²⁸² у то време је на Светој гори живео велики број српских монаха. Поред Хиландара, под управом српског монаштва је био и манастир Св. Пантелејмон који је обновио Душан 1349, затим, Симонопетра, обновљена за време деспота Јована Угљеше до 1371, а у XV веку Кастамонит, великог челника Радича Поступовића и Св. Павле Ђурђа Бранковића (Millet, A. A. S., стр. 33) или, још касније, где су већином били Срби, Ксенофон, Ксерапотам, Григоријат и Каракалу (Ђ. Бошковић, Архит. средњег века, стр. 135, нпом. 24).

²⁸³ Исајино присуство на сабору је доказао Ђ. Стричевић, Улога старца Исаије. . . . Визант. зборник радова, 3, 1955, стр. 230.

²⁸⁴ Ђ. Стричевић, Ibidem, 221—232. У своме чланку, аутор налази да је вредни монах Исаија узео директног учешћа при обнови светогорске лавре Пантелејмона, затим на цркви манастира Рђавца, а можда и на цркви Св. арханђели у Кучевишту.

²⁸⁵ G. Bals, Notită despre Architectura Sfântului Munte, extras din »Biletinul Comisiunii monimentelor istorice« Bucuresti, 1913, стр. 35.

²⁸⁶ J. Strzygowski, BAE, II, стр. 831, 832.

²⁸⁷ G. Millet, A. A. S., стр. 152.

²⁸⁸ Цркве: Богородица Љевишка, Св. Ђорђе у Старом Нагоричану и веома вероватно Грачаница.

²⁸⁹ Милутин је често своје грађевине подизао на старим културним местима. Због тога су његови пратомајстори градитељи били принуђивани да концепцију својих решења прилагођавају затеченим остацима, односно да често компликују основни облик уписаног крста ради коришћења готових и стабилних ослонаца старе грађевине. То је условило и велику разноврсност решења, међу којима је у већини случајева доминирало решење уписаног крста. Од овог решења је изузетно било одступања само у случајевима где је традиција интензивније живела, као што показују решења Хиландара или цркве Јоакима и Ане у Студеници.

²⁹⁰ G. Millet, A. A. Serbe, стр. 95.

²⁹¹ Проблем цркве манастира Хиландара није још довољно, нити темељно проучен. Отуда је оправдана сумња Ђ. Бошковића који се пита да није можда део грађевине из Немањиног времена, с краја XII века. Види: Ђ. Б. Арх. сред. века, стр. 98, напомена 67. и стр. 290, напомена 71.

²⁹² Оживљавање фасада употребом бојених ефеката није запажено у ранијој византијској архитектури (Ђ. Бошковић, Арх. сред. века, стр. 140). Ова техника припада најпре македонским градитељима, и почели су да ју примењују на споменицима око средине XIV века.

²⁹³ Ђ. Б. Арх. ср. в., стр. 136.

²⁹⁴ Ibidem, стр. 139.

²⁹⁵ Овај начин полихромисања фасада Љубостиње и Велућа открио сам испод млађих слојева малтера, с јесени 1960. Сем на овим грађевинама, истраживачке радове вршио сам овом приликом и на Руденици и Лазарици, уз помоћ Археолошког института САН. Слично љубостињском живописању фасада је живописање на средњој цркви Пећке патријаршије. Црвенкасто пурпурни малтер на фасадама грађевине је постављен пре него што је Данило доградио храм Богородице, пошто се ова наслања на њега. Могуће је да су и орнаментисане розете, заједно са осталим орнаменталним мотивима на постолу средње цркве и источном забату нешто старије, односно да претходе начину живописања фасада моравских цркава. Ђ. Бошковић помишља да су млађи од саме грађевине, из XIV века (Арх. ср. века, стр. 281, нап. 36).

²⁹⁶ Ђ. Бошковић, Арх. ср. в., стр. 140, нап. 41.

²⁹⁷ Приликом поменуте посете раваничкој цркви, искусни познавалац културног наслеђа у нашој земљи, Einar Dyggve, поставио је питање евентуалног млађег порекла испуштених fuga на фасадама цркве. Као архитекти, а и искусном зидарском мајстору из млађих дана, учинило му се да су дерсоване спојнице извођене пре завршног површинског фуговања, нормално закошене да одливају

воду упоље, а то је један дефинитиван поступак који подсећа на уобичајени начин фуговања још у јустинијанској епохи провинцијских мајстора зидара. Ово му се учинило још убедљивијим, упоређивањем различитих структура доњег грубљег малтера у спојници и горњег финијег у испуштеним fugaма. Међутим, ову његову претпоставку је убрзо демантовао податак на деловима фасада цркве, које су скривали прислоњени зидови Стефановог нартекса, као и очувани остаци старог нартекса, код којих је очигледно исти поступак фуговања доследно спроведен на целој грађевини.

²⁹⁸ Малтер који испада на спојницама, карактеристичан је за српске споменике Лазаревог доба. G. Millet, E. G. стр. 236—238.

²⁹⁹ Види овакав пример на цркви Св. Никола у Куршумлији; Б. Вуловић, Црква светог Николе код Куршумлије, Зборник Арх. фак. књ. III, 1956/57, св. 7, стр. 10, сл. 16.

³⁰⁰ Н. Мавродинов, Византијска архитектура, Софија, 1955, стр. 155.

³⁰¹ G. Millet, École grecque, стр. 273.

³⁰² D. T. Saladin, Salonique, pl. L до LII. Грађевина подигнута у Солуну око средине XI века.

³⁰³ Венац је профилисан са плочом и торусом, што се мало касније види и на цркви манастира Раванице.

³⁰⁴ М. Васић, Жича и Лазарица, стр. 128.

³⁰⁵ Ђ. Бошковић, Рушевине св. Николе..., Гласник СНД XI, 1932, стр. 233, сл. 1.

³⁰⁶ Ђ. Бошковић, Манастир Дечани, Бгд, 1941, стр. 57, сл. 56. 57.

³⁰⁷ Арх. И. М. Здравковић, Откопавање цркве Св. Николе на Новом брду 1956. године, Старице VII—VIII, 1956/57, стр. 349—358, сл. 9, 10 и 19.

³⁰⁸ Wogué, Syrie centrale, Paris, 1865—1877, Tomé I, pl. 125. и 142, 143. 309

Арутюнян и Сафарян, н. д. сл. 72, 85 и 101.

³¹⁰ J. Strzygowski, В. А. Е, сл. 202. и 196.

³¹¹ н. д. стр. 40, сл. 14.

³¹² G. Millet, E. G. стр. 186.

³¹³ Diehl, Tournieu, Saladin, Salonique, Paris, 1918, pl. L, LI.

³¹⁴ G. M., E. G. fig. 122.

³¹⁵ И. Грабар, н. д., стр. 145.

³¹⁶ По G. Milletu E. G., стр. 187.

³¹⁷ Изузетно, цркве манастира Дренче и Нове Павлице задржавају архаично облике везане за стару македонску традицију, са плитким полукружним нишама.

³¹⁸ Црква Св. арханђели у Штипу је саграђена 1332. године (Ђ. Б., Арх. с. в., стр. 136; А. Д. Арх. у сред. Србији, стр. 181), Спирин до 1332, Ђ. Б., Белешке са путовања стр. 98, 99, сл. 19, 20. Марков манастир потиче нешто после 1371, по Ђ. Б. и А. Д. н. д., стр. 136. и 183.

³¹⁹ Њихово порекло G. Millet (École grecque, стр. 279—282) налази у Арти, Мистри и Тесалији, одакле су пренети на македонске и косовскометохијске споменике. Његову тезу је прихватио и Сл. Ненадовић у чланку Керамопластика Богородице Љвишке, Гласник Музеја К. и М. 1, Приштина 1956, стр. 15—24.

³²⁰ G. Millet, E. G., стр. 283.

³²¹ По др В. Петковићу је из 1298 (Из старог Прилепа, Покрет 1924, 6, стр. 83); Ђ. Бошковић је датира годину дана касније, (Арх. ср. века, 1957, стр. 134).

³²² То су глеђосани фајансни дискови облика тањира, утискивани у фасадне зидове цркава Кајзаријани код Атине, Мербака у Арголити и др. (Види: G. M., E. G. стр. 283, сл. 106 и 118).

³²³ Н. Мавродинов (Еднокорабната и крстовидната црква, Софија 1931, стр. 122, 123), користећи Мијеову неодлучност у вези за одређивањем порекла ових керамичких елемената, сугерира да је њихово порекло на бугарској територији, на основу своје датације појединих споменика! На пример, аутор, цркву Св. Димитрија у Трнову ставља у 1186, иако су оригинални делови ове грађевине сачувани једва нешто изнад земље. Ђ. Бошковић, ценећи по архитектонској и неко ративној обради споменика, сматра да не може ни у коме случају да буде старија од краја XIII века (н. д., стр. 125). На исти начин Н. М. цркву Св. четрдесет Мученика датира у 1230, иако је она позније претрпела измене до те мере, да се једва може сагледати њен првобитни изглед (Ђ. В., н. д., стр. 123).

³²⁴ Обе су сазиране између 1386. и 1389. године под утицајем моравских споменика, а не искључује се да је на њиховом подизању учествовао поп Никодим са групом српских мајстора. N. G. Budesti, Evoultia arhitekturi, Buletinul, сл. 81. 86, 89, 90. и 93; Ђ. Б., Арх. ср. в. стр. 308.

³²⁵ На пример, Дренча, Сисојевац, Манасија или Лепенац код Бруса. Посебан изузетак је хиландарски ексонартекс који је зидан у опеци и камену, али без крстоликих керамопластичних украса.

³²⁶ Ђ. М. Зиси, Стара црква у Смедереву, Старице II, 1951, стр. 158—160.

³²⁷ Ђ. Бошковић, Средњовековна уметност у Србији и Македонији, Београд, 1948, стр. 84.

³²⁸ На црквама Раванице, Лазарице, Велућа, Љубостиње и Милентије код Бруса.

³²⁹ G. Millet, E. G., стр. 260. .

³³⁰ На малим базиликама Таксиарку, Св. Стефану или Св. анаргирима које су све из XI века, Види: G. Millet, Ibidem, стр. 22, сл. 6—12.

- ³³¹ Ibidem, fig. 120.
- ³³² G. Millet у овом великом делу (E. G., стр. 260) порекло система шах поља налази најпре у грчким северним провинцијама Костуру, а затим у Арти, док у каснијој студији о српској уметности (L'Ancien art Serbe, стр. 171) гсворећи о цркви у Крушевцу, заборавља на ове изворе и икакоже: *Voilà la part de l'Occident. Voici celle du système. Aux tympanes et dans les arcatures, Ravanica nous montrait, tantôt, un damier (incrusté, tantôt, une croix de poterie, tantôt, le parement tout simple*«.
- ³³³ Ђ. В., н. д. (Арх. с. в.), стр. 108, 109.
- ³³⁴ На пример, на Бомондовој гробници у катедрали Сан Сабино у Барију (Heinrich Decker, *Italia romanica*, 1958, сл. 201, стр. 323, 324) виде се, у прстенастом рингу розете, пренета у камен тзв. „куфска слова“ употребљена као декоративни мотив, који је пореклом са фасада грчких цркава Панагија Ликодему или Св. Харалампја у Каламати (M. G. E. G. 211 и 254, fig. 115). Слично овим орнаменту резаноме у опеци код Грка налази се у орнаментици Пехке Патријаршије.
- ³³⁵ Atti V congresso internazionale di studi bizantini, Roma, 1940 — XVIII, Bet tini, *Origini della decorazione ceramoplastica bizantina*, стр. 29.
- ³³⁸ Heinrich Decker, *Italia romanica*, Wien und München, 1958, стр. 318, сл. 165; стр. 318, сл. 166—7; 312, сл. 124 и стр. 304, сл. 64.
- ³³⁷ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin I*, Paris, 1925, стр. 424.
- ³³⁸ Cabrol et Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Paris, 1924, т. II, col. 586—589; Ibidem, 1925, т. XII, col. 888, 889, Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1910, Paris, pl. 162—163.
- ³³⁹ Каже Allatius, писац из седамнаестог века, у свом делу *De templis Graecorum recentiorum ecclesiarum*, у коме излаже *De Narthece veteris*, Cologne 1645, по цитату W. De Gruneisen *Sainte Marie Antique*, Rome MCMXI, стр. 454; види и: F. Fichtner, *Wandmalereien der Athos Klöster*, Berlin, 1931, стр. 19.
- ³⁴⁰ Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1877, p. 492.
- ⁸⁴¹ Са којом се сусреће у студеничком типичу.
- ⁸⁴² Налази се у типичу архиепископа Никодима.
- ⁸⁴³ Као што се види у „Животима краљева и архиепископа српских“, Даничићево издање 1866, стр. 266.
- ⁸⁴⁴ Историја Срба I, 1952, стр. 296. и књ. II, стр. 223.
- ⁸⁴⁵ По Вуку, у Срему је то „женска црква“, односно простор одређен за жене, као *locus feminarum in ecclesia* (Вук. Ст. Караџић, *Српски рјечник*, Бгд, 1898, III издање, 596.).
- ³⁴⁶ Реч „лити“ означаје молитве, одржаване сваке суботе у нартексу. Види: В. Петковић, Жича, Старица 1906, стр. 180, напом. 41.
- ³⁴⁷ G. Millet, *E. grecque*, Paris 1916, стр. 122; Ch. Diehl, *Manuel*, Paris 1910, 717, наводи да се први пут јавља на Хиландару крајем XIII века. J. Ebersolt, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris, 1934, стр. 81.
- ⁸⁴⁸ *Byzantinische Zeitschrift* V, J. Strzygowski, *Nea Moni auf Chios*, стр. 144.
- ⁸⁴⁹ Ch. Diehl, *Manuel*, Paris, 1910, p. 26, 27, fig. 1 et 2, што видимо на Kalb Luzehu и Der Turmaninu.
- ³⁵⁰ G. Millet, E. G., p. 122. Међутим, на јерменским базиликатним и крстообразним решењима су карактеристични отворени портици нижи од грађевине и често диспонирали са трију страна, остављајући само источну страну цркве слободну.
- ³⁵¹ К. Жиречек. Историја Срба II стр. 224. Аутор цитира називе овог дела грађевине употребљаване у Дубровнику под именом »praeambukim« или »volta«.
- ⁸⁵² Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афонѣ, С. Петербург!*, 1902, стр. 29; др Вл. Петковић, Жича, стр. 141—181, Старица 1906; G. Millet, *Ecole grecque*, Paris, 1916, стр. 119 и даље; Н. Brockhaus, *Athos Klöster*, Leipzig, 1924, стр. 15; М. Васић, Жича и Лазарица, Бгд, 1928, стр. 80; Ђ. Бошковић, *Проблеми српске средњовековне архитектуре*, СКГ 1. маја 1934, стр. 47; Др Л. Мирковић, О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве Св. Софија у Цариграду, Старица IX—X, 1958/59, стр. 93.
- ³⁵³ Наведена дела
- ³⁵⁴ Ibidem
- ⁸⁵⁶ В. Петковић, н. д., стр. 176.
- ³⁵⁶ В. Петковић, н. д., стр. 174—187.
- ⁸⁵⁷ Као што је на источном зиду спрата нартекса св. Кристина са још једном непознатом светитељком (види: G. Millet, *La peinture du moyen âge en Jugoslavie*, Fasc. I, Paris, 1954, стр. VIII, pl. 12,2) или као што су у источним нишама нартекса наизменично смењиване фигуре двеју светитеља са по два светитеља (види: Ђ. М. Зиси, Св. Софија у Охриду, Старица 1931, стр. 128).
- ⁸⁵⁸ Св. Климент у Анкири је имао два степеништа на бочним странама нартекса која су водила на спрат, где су била резервисана места за жене. Види: CabrolLeclercq, *Dictionnaire*, IV, col. 2341.
- ³⁵⁹ У јужној капели су сцене: „Транслације моштију св. Стефана, Митрофана и Григорија“ и „Транслација моштију св. Стевана, Димитрија и Ђорђа“. Види: G. Millet, *La peinture*. . . fasc. I, pl. 591 и 2. У северној се налази смрт Саве јерусалимског.
- зев G Millet, *La peinture*. . . fasc. II, стр. X, pl. 59.
- ⁸⁶¹ 1958. године, арх. Ј. Нешковић је вршио ископавања у овој грађевини и успео да констатује у југозападном углу цркве гробницу ктитора монаха Давида.

³⁶² 1960, године, проф. Ђ. Бошковић, у сарадњи са П. Мијовићем историчаром уметности, сондирао је у обема бочним капелама и констатовао да је у овим просторима вршено сахрањивање. Екипа је наишла и на гробницу Теодоре, која је већ раније ископавана и добрим делом разнета.

³⁶³ Није искључено да је у ову сврху коришћен и Милешевски ексонартекс, будући да су 1959. године арх. Јован Нешковић, Рајко Николић, историчари уметности и Света Мандић, сликар конзерватор, (оба службеници Републичког завода за заштиту споменика културе Србије), откопали у североисточном углу наводно Савину гробницу, идентификујући је на основу угребаног записа у фрески на источном зиду овог простора. О овоме види: К. Јиречек-Радоњић, И. С, II, стр. 69.

³⁶⁴ В. Петковић, н. д., стр. 185.

³⁶⁵ Арх. С. Ненадовић (Студенички проблеми, Саопштења III, 1957, стр. 27) је сондирајући у Родослављевој припрати, у југоисточном углу откопао супструкцију темеља крстионице по којима се види њен првобитни положај испред Богородичине цркве. Данашње место је добила тек после дограђивања ексонартекса.

³⁶⁶ Др В. Петковић (Преглед цркава ; . . . , стр. 82) сматра да ова композиција припада најстаријем живопису нартекса, мада ми се чини да су је радили исти сликари који су живописали и наос. У ово нас уверава и та околност, што је композиција изостала у иконографији наоса и изгледа као намерно резервисана да буде сликана у ексонартексу. Није искључено да је и овде поновљен случај са Богородичине цркве у Студеници, тј. да је крстионица стајала најпре испред цркве и да је обухваћена ексонартексом тек пошто је овај дограђен. О положају крстионице у грачаничком ексонартексу види: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1916, pl. 198, fig. 172. Аутор сматра да је била испред композиције „Христово крштење“.

³⁶⁷ Ђ. Бошковић, Манастир Дечани, Бгд, 1941, стр. 104, т. I и XV. У даниловом ексонартексу у Пећи крстионица је померена према југозападном углу да не би сметала комуницирању преко бочних јужних улазних врата.

³⁶⁸ В. Петковић, н. д., стр. 184.

³⁶⁹ После Раванице, Љубостиња је изгледа добила бочни северни улаз у наос једновремено зидан по угледу на Лазареву грађевину. Сем тога, њен нартекс је подигнут истовремено са наосом. На Манасији је компликованији случај. По Ђ. Бошковићу (Манастир Манасија, Бгд, 1928, стр. 26) нартекс Манасије је млађи и то највише десетак година од наоса, уколико деспот Стефан није само њега дозидвао уз једну старију грађевину (Ђ. Б., Проблеми српске средњовековне архитектуре, СКГ, 1. маја 1934, стр. 52). За време конзерваторских радова на Манасији 1959, арх. С. Ненадовић је сондама на споју јужних темеља грађевине констатовао да се темељи нартекса прислањају уз темеље цркве, а да се у горњим зонама фасада изнад сокла камена оплата превезује. На основу овог податка се може заиста помишљати о млађем пореклу камене оплате.

³⁷⁰ М. Васић, Ж. и Л, стр. 80. ;

³⁷¹ Превод Никодимовог типика налазио се као рукопис заведен у Народној библиотеци (под бр. 402), али данас више не постоји. Изгорео је приликом немачког бомбардовања Београда 1941. Види: Atti dell VIII congresso di studi Bizantini, vol. VIII, L. Miriković. Ein Typikon des serbischen Erzbischof Nikodemus.

³⁷² Проблеми српске средњовековне архитектуре, Питање нартекса и ексо нартекса, скица за једно истраживање, СКГ, 1. маја 1934, стр.; 47—52. На ширем византијском подручју порекло и анализу ових делова грађевина дао је G. Millet, *L'école grecque*, Paris, 1916, стр. 119124, 150 и 165.

³⁷³ М. Васић, Жича и Лазарица, Бгд, 1928, стр. 46.

³⁷⁴ Ову Васићеву поставку Ђ. Бошковић (opus citatum, стр. 48) је већ оповргао чињеницом која указује да је знатно раније подигнут ексонартекс у Студеници: Поред тога, архиепископ Никодим је убрзо, две до три године по проводу типика Саве јерусалимског, саградио северну цркву Св. Димитрија у Пећи и то без нартекса. Не треба заборавити да су пре Никодимовог типика подигнути и ексонартекси у Жичи и Милешеву.

³⁷⁵ Тако, на пример, ексонартекс Жиче је изгледа подигнут још за Савиног живрта (Ђ. Б., Ibidem, стр. 48). Интересантни су и важни најновији подаци о ексонартексу Милешева на коме је истраживачке радове 1958. изводио арх. Ј. Нешковић. Још непубликовани материјал аутор ових радова ми је љубазно ставио на коришћење. После ових испитивања може се поуздано констатовати да су, пре него што је црква живописана, дозидани: ексонартекс, обе просторије пратезиса и ђаконикона и зазидани бочни двојни отвори на нартексу. Тек по живописању цркве пробијен је преградни зид између нартекса и наоса. Бочни двојли отвори ; на старом нартексу, који су се испитиваоцу указали испод спољњег млађег слоја малтера, зазидани су пре рада Сликара, о чему сведочи живопис са унутрашње стране. Ово је најархаичнији елеменат који претходи каснијој појави моравских отворених нартекса.

³⁷⁶ В. Петковић, Ibidem, стр. 181.

³⁷⁷ Н. Мавродинов, н. д. стр. 133 и даље.

³⁷⁸ Црква Св. Димитрије код Белеса, са нартексом и кулом звоником је подигнута тек на почетку друге половине XIV века.

⁹⁷⁹ По Ђ. Бошковићу (Арх сред. века, стр. 136) црква је саграђена 1341, док је нартекс дозидан до 1349.

³⁸⁰ G. Millet, *École grecque*, стр. 119. ³⁸¹

Ibidem, сл. 23, 24. ³⁸² *Ibidem*, стр. 122. ³⁸³

Ibidem, стр. 122.

³⁸⁴ Изузетак чине само неке цркве, као Сабор Спаса преображенског у Чернигову из прве половине XI века (И. Грабар, н. д. стр. 150), Успенски сабор кијевско Печарске Лавре, Сабор Димитријевског манастира у Кијеву и црква Св. спас код Кијева (Н. Брунов, н. д. стр. 28). Код грађевина владимирско суздальске школе, нартекс је још ређе у употреби.

³⁸⁵ На пример, Св. Андреја са Кризиса (Коца Мустафа џамија) из VII века или црква Св. Теодосије (Ђул џамија) с краја IX века. Види: J. Ebersolt et A. Thiers *Les églises de Constantinople*, Paris, 1913, pl. XIX и XXVII.

³⁸⁶ G. Millet, *Ibidem*, стр. 124.

³⁸⁷ Приземље ексонартекса је најпре конципирано у облику отворених портика на аркадама између стубаца, али су приликом живописања цркве ови широки, монументални отвори заздани и преко зазданих површина израђен живопис.

³⁸⁸ Рад. Грујић у Гласнику СНД, XV—XVI, 1963, стр. 83; М. Пурковић ставља завршетак зидања цркве у другу половину 1315. године, Гласник СНД XXI, стр. 166; Ђ. Бошковић, Арх. ср. века, стр. 300.

⁸⁸⁹ В. Н. Лазарев (История византийской живописи. Том I, Москва, 1947, стр. 238), графички живопис датује око 1320.

³⁹⁰ В. Петковић, Преглед црквених споменика. . . , стр. 76, G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris, 1919, p. 109—110.

⁸⁹¹ Ђ. Бошковић. Арх. средњег века, Бгд, 1927, стр. 291; Граченица, св. 1, издање Друштва пријатеља старина, стр. 9; *L'art byzantin chez les Slaves IV*, Paris, 1930, *Staro Nagoričino et Gračanica*, p. 210.

³⁹² Резултати испитивања сведоче о следећем: да су спољни обимни зидови перфорирани двојним аркадама, управо, остаци првобитног отвореног ексонартекса, да су они снажни ступци у унутрашњости млађи, пошто се оба на источној страни наслањају на слој живописа првобитног ексонартекса и да је зазиђивање најзад извршено за време патријарха Макарија 1570 године (Види Ђ. Бошковић, А. с. в., 1957, стр. 291 сл. 396). Поред архитектуре, податак о оваквој хронологији пружају сачуване партије најстаријег живописа у свом делу грађевине

који се везује за живопис цркве, о чему је већ раније писао В. Петковић (Преглед цркава. . . , стр. 82) ; то ми је у разговору потврдио и Др. В. Ђурић. Подлога фреско малтера композиције „Крштење Христово“ на источном зиду са јужне стране, на самом југоисточном углу прелази на стубац старог ексонартекса, док се с друге стране подвлачи испод југоисточног пилона. Исти случај показала су и испитивања на одговарајућим спојевима у северозападном углу. Сем ових постоје низ других података, на основу којих се могу готово идентификовати исте руке градитеља зидара и скулптора, чији се удео види на Даниловом ексонартексу у Пећи, око осам година доцније. На обема грађевинама је примењена иста техника зидања са по једним до два реда опеке које су смењиване са по једним редом неправилно обрађеног камена. Поред тога, пада у очи иста концепција бифоралних отвора, па чак и појединих елемената у њима, нарочито исти начин обраде капитета са листовима на угловима као и октогоналних колонета.

³⁹³ Даничић, Животи краљева и архиепископа ерпских, 1866, стр. 370.

³⁹⁴ G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, fascicule II Paris, 1957, pl. X, датира овај живопис око 1346.

³⁹⁵ Што је већ раније залазио А. Дероко. Види: *L'art byzantin chez les Slaves IV*, Paris, 1930, *Les deux églises des environs de Ras*, pl. 139, fig. 50 и 52 и од истог аутора, Нов прилог за рестаурацију изгледа Сопотана, Гласник СНД III, 1928, стр. 97—99.

³⁹⁶ В. Петковић, Манастир Жича, Старинар, 1907, стр. 118.

³⁹⁷ Ђ. Бошковић, Проблеми српске средњовековне архитектуре; Питање нартекса и ексонартекса, СКГ, 1. мај 1934, стр. 48.

³⁹⁸ Ђ. Бошковић, *Ibidem*

³⁹⁹ Види: план основе Ђ. Бошковића, Арх. сред. века, Бгд, 1957, сл. 384.

⁴⁰⁰ М. Васић, Ж. и Л. стр. 45.

⁴⁰¹ После напада Дрмана и Куделина, манастир Жича се није тако брзо опоравио.

⁴⁰² В. Петковић даје податке да су на Обнови Жиче радили архиепископи Језстатије II Сава III, Никодим и Данило II (Преглед црквених споменика. . . , стр. 119).

⁴⁰³ Истина, за Бањску се зна да је била епископска столица пре Милутинове обнове, каже В. Марковић (Православно монаштво, стр. 92). М. Васић, (Ж. и Л. стр. 66) наводи да је Данило II био и епископ и архитекта Бањске.

⁴⁰⁴ На пример: на Пантократору.

⁴⁰⁵ На цркви Самара у Месини, са отвореним тремом и звоником изнад средњег травеја (G. Millet, E. G. fig. 88). На исти начин решен отворени портик, налази се на манастиру Бањи код Прибоја, само без звоника, ади није искључено

да је и овде постојао, па је касније срушен. За ову претпоставку служе неке индикације на фотоснимку публикованом у „Искри“, 1903.

⁴⁰⁶ На цркви манастира Есфигмена, према цртежу Барскога из 1744, виде се отворени портици са звоником у осовини грађевине, веома слични онима на Љевишкој (G. Millet, E. G., fig. 66).

⁴⁰⁷ Отворени ексонартекс налази се на цркви Св. апостола, само је млађи од Љевишког, а подигнут истовремено са ексонартексом Св. Софије охридске. Исто тако, налази се и на Теотокосу и Св. Илији (Nea Moni).

⁴⁰⁸ Као нартекси („лити“) Лавре, Ивирина, Хиландара, затим цркве Дионисију, Григорију, Ксенофона, Кутлумуса итд.

⁴⁰⁹ Св. Илија (Nea Moni, Ески серај).

⁴¹⁰ Спрат су имали и ексонартекси Љевишке, Св. Софије у Охриду, Жиче и Сопотана.

⁴¹¹ В. Марковић, Православно монаштво... , Ср. Карл., 1920, стр. 89.

⁴¹² Данашња црква са нартексом и отвореним портиком је обновљена за време краља Стефана Уроша III Дечанског и дабарског епископа Николе III, 1329 (Љ. Стојановић, Записи..., I, стр. 25; В. Ћоровић, Обнова манастира Бање, Старице IV, 1926/27, стр. 223—224; А. Дероко, Архитектура у средњовековној Србији, Бгд, 1953, стр. 157; Ђ. Бошковић (Архитектура средњег века, Бгд, 1957, стр. 291) ову грађевину датира између 1321. и 1331. године.

⁴¹³ Ђ. Бошковић, Арх. ср. века, стр. 283; А. Дероко, Арх. у средњев. Србији, стр. 60, обе грађевине датирају између 1347. и 1352.

⁴¹⁴ Ђ. Б., н. д., стр. 136; А. Д., н. д., стр. 181.

⁴¹⁵ Датирано по Ђ. В., н. д. стр. 136.

⁴¹⁶ Старице 1932, Ђ. Бошковић, Белешке са путовања, стр. 103.

⁴¹⁷ Ђ. Б. Арх. сред. века, стр. 138.

⁴¹⁸ В. Марковић, Православно монаштво, Ср. Карл., 1920, стр. 121.

⁴¹⁹ А. Д., Арх. у средњој. Србији, стр. 184.

⁴²⁰ Старице 1932, Ђ. Б. Белешке са путовања, стр. 105; Народна енциклопедија: „Велешки манастир св. Димитрија“.

⁴²¹ А. Дероко, На Светим водама Лима. Гласник СНД XI, 1932, стр. 134, сл. 21.

⁴²² Ђ. Бошковић у својој крајој, веома темељној анализи завршетка нартекса Св. Николе, предлаже три могуће варијанте од којих издваја као највероватније прву и трећу. Види: Рушевине Св. Николе у комплексу грађевина манастира Св. арханђела код Призрена, Гласник СНД XI, 1932, стр. 231—233.

⁴²³ Бањска, изузетно, нешто касније добија две куле са западне стране, иако се у доба њеног зидања подижу нартекси искључиво са једном кулом. Ова грађевина је подигнута као краљевски маузолеј. Грађена је под утицајем традиција рашке школе.

⁴²⁴ Б. Вуловић, Црква светог Николе код Куршумлије, сл. 1, 4 и 13, Зборник архитектонског факултета III, 1956/57, св. 7.

⁴²⁵ М. Васић, Архитектура и скулптура у Далмацији, Београд, 1922, стр. 107—111.

⁴²⁶ Једну кулу на западној страни има и црква Богородице Крајинске на Скадарском језеру, која је у XV веку била седиште Зетске епископије. Види: В. Петковић, Преглед црквених споменика, стр. 37; Ђ. Бошковић, Извештај и кратке белешке са путовања, Старице VI, 1931, стр. 165—167.

⁴²⁷ Арх. Сл. Ненадовић, Шта је краљ Милутин обновио на цркви Богородице Љевишке у Призрену, Старице V—VI, 1954/55, стр. 205—225, сл. 3, 4 и 25.

⁴²⁸ Рад. Грујић, Прва штампарија у Јужној Србији 1539. године, Гласник СНД XV—XVI, 1936, стр. 85, сл. 2. На дрворезу је приказана кула дрвене конструкције, која је подигнута на остацима старе, оригиналне куле.

⁴²⁹ Ђ. Даничић, Животи краљева и архиепископа српских, стр. 283.

⁴³⁰ П. Поповић, Западно кубе Цркве цара Лазара у Крушевцу са две необјављене слике из половине прошлог века, Старице IV, 1926/27, стр. 229—233.

⁴³¹ М. Васић, Жича и Лазарица, Бгд., 1928, стр. 125. ских факултета IV, 1957/58, св. 3, стр. 6, сл. 7, приказује калк последњих остатака

⁴³² Ђ. Бошковић, Кубе над припратом манастира Каленића, Старице V, 1928/29 и 30, стр. 172.

⁴³³ Ђ. Bošković, Le narthex de Cosia avait — il un étage supérieur, *Buletinul comisiunii monumentelor istorice*, *Julie*Septembre 1934, anul XXVII, fasc. 81, стр. 23—24.

⁴³⁴ Конзерваторски радови на Новој Павлици, Саопштења I, 1956, стр. 49.

⁴³⁵ Б. Вуловић, Конзерваторске белешке са терена, Зборник архитектонских факултета IV, 1957/58, св. 3, стр. 6, сл. 7, приказује калк последњих остатака киторске композиције. Копија је узета 1952. Данас нема никаквих видних трагова ове фреске, која је ишчезла услед кише и снежних падавина.

⁴³⁶ Ђ. Бошковић, *ар. cit.*, Старице 1933/34, Белешке са путовања, стр. 283, сл. 9.

⁴³⁷ Види планове Ђ. Бошковића, Гласник СНД, XI, 1932, сл. 1. стр. 232 и А. с. в. стр. 138, сл. 182.

⁴³⁸ J. Ebersolt et A. Thiers, *Monuments de l'art byzantin III, Les églises de Constantinople*, 1913, pl. LUI; и Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, 1957, стр. 150 а.

⁴³⁹ J. Ebersolt et A. Thiers, *Ibidem*, pl. XXXVIII.

⁴⁴⁰ Monuments. de l'art byzantin, IV, 1918, Diehl, Tourneau et Saladin, Les monuments chretiens de Salonique, 199, pl. LXII, LXIII.

⁴⁴¹ Изузетно под утицајем тешких прилика при обнови, избегао је извођење кубета. Уместо њега, Стефан је по целој дужини средњег брода поставио полуобличасти свод, што му је било лакше и једноставније за извођење.

⁴⁴² G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris. 1919, стр. 149.

⁴⁴³ Тим поводом, у својој студији (Жича, Старица 1906 стр. 143) цитира П. Успенскога (Первое путешествие въ Аѳонскіе монастыри и скиты II, 1, Киев 1877, стр. 9) и Н. Кондакова, н. д. 1902, стр. 38.

⁴⁴⁴ Ђ. Б. Архитектура средњег века, стр. 294, нап. 81

⁴⁴⁵ Ђ. Бошковић, *Ibidem*, стр. 294; Љ. Караман, Неколико запажања о српској архитиектури, *Анали Хисторијског института у Дубровнику IV—V*, Дубровник 1956, стр. 66.

⁴⁴⁶ Ст. Новаковић, Законски споменици 450; М. Пурковић, Српски патријарси средњег века, *Гласник СНД*, 1936, књ. XV—XVI стр. 311.;

⁴⁴⁷ Ж. и Л., 1928, стр. 114—116.

⁴⁴⁸ др Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, стр. 48, табла LVI. Остаци Лазарева хаљине се данас чувају у Патријаршиском музеју у Београду, а пренети су из раваничке приправе у Срему.

⁴⁴⁹ Начин покривања раваничког нартекса откривен је приликом конзерваторских радова. Ови трагови налазе се на западном фасадном зиду цркве.

⁴⁵⁰ *L'ancien art serbe*, Paris, 1919, стр. 153.

⁴⁵¹ Архитектура средњег века, Београд 1957, стр. 292—293.

⁴⁵² Жича и Лазарица, Београд, 1928, стр. 110—119.

⁴⁵³ Два варијетета плана цркава моравске архитектонске школе, Византолошки зборник САН XLIV, кн. 3, 1955, стр. 213—220.

⁴⁵⁴ Наравно, у току излагања М. Васић је напустио ову своју поставку, да би доказивао нешто савим обрнуто!

⁴⁵⁵ Без сумње, по Васићевој хронологији требало би да буде обрнуто. Далеко веће површине раваничких фасада биле би украшене исто тако или чак богатије од лазаричиних, с обзиром на то да су обе грађевине истог ктитора, Лазара који је располагао подједнаким потенцијалним могућностима.

⁴⁵⁶ А. Ш. Мнацаканян, н. д. стр. 603.

⁴⁵⁷ G. Millet, A. A. S. Paris, 1919, p. 150

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 152.

⁴⁵⁹ В. Петкови, Ман. Раваница, Београд, 1922, стр. 33—50.

⁴⁶⁰ Ж. и Л., 1928, стр. 227.

⁴⁶¹ Арх. у средњовековној Србији, Београд, 1953, стр. 226.

⁴⁶² Чланак Старохрватски плетер и српски моравски преплет, штампан у јубиларној публикацији посвећеној академику др Миховилу Абрамићу, Сплит, 1958.

⁴⁶³ Архитектура средњег века, Бгд., 1957, стр. 298—299.

⁴⁶⁴ Чланак Неколико запажања у српској архитектури, штампан у *Аналима Хисторијског института у Дубровнику*, 1956, стр 64—67.

⁴⁶⁵ Hilde Žaloscer, Une collection de pierres sculptées au musée copte du vieux Caire, Le Caire 1948, XVIII.

⁴⁶⁶ Costigan, Sculpture and Painting in Coptic Art, Bulletin de l'Assooiation des Amis de l'Art copte, 1937, 48—58; Karl Ginhardt, Carinthia I, 1942; A. Zaloscer, op. cit.

⁴⁶⁷ Манастир Раваница, Бгд., 1922стр. 33—40.

⁴⁶⁸ Уметност и уметници, Бгд., 1943, стр.113.

⁴⁶⁹ А. Дероко, Старохрватски плетер и српски моравски преплет, стр. 257.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, види: сл. 3 и 5.

⁴⁷¹ Види: И СНЕГиров; Древний восток, стр. 203; Contenau, La Glyptique SyroHittité, Paris, 1922, t. XLI, 309a и 309b.

⁴⁷² Ђ. Бошковић, Архитектура средњег века, 1957, стр. 91.

⁴⁷³ Оп. с., Стр. 93—94.

⁴⁷⁴ Љ. Караман, Осврти на нека питања из археологије и повијести уметности, Старохрватска проевјета, III, св. 2, 1952, стр. 94—95.

⁴⁷⁵ H. Zalosaer, *Ibidem* XVIII.

⁴⁷⁶ А. Ш. Мнацаканян, н. д. глава II.

⁴⁷⁷ La Roche, L'airchiteotiure hindoue, I, fig. 18.

⁴⁷⁸ H. Glick, Die ehrstliehe Kunst des Ostens.. Berlin 1923, 7.

⁴⁷⁹ H. Zaloscar, op. c.

⁴⁸⁰ Случај на Грегоревој цркви у Ани, на катедралној цркви у Хахпату или Ахтамару.

⁴⁸¹ Mchet, Mren, Аш, Ahtamair.

⁴⁸² В. Ћрговић, Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчаног, Светосавски Зборник, кн. 2, 1939, стр. 73—74.

⁴⁸³ Међу овим мотивима залажена је домаћа стока, али и животиње којима није било места у српском поднебљу. Другом прирхком, нешто касније, 1215. године (види: Anstoerta, Fontes rerum austriacarum V, 22 и К. Лиречек, Н. Радонић, И., с. II, 1952 стр. 290), приликом Стефановог састанка са угарским краљем Андријом II у Равну цитира се да је Стефан од угарског краља добио на уздарје исту врсту животиња.

- ⁴⁸⁴ И. Николајевић-Стојковић (Прилог проучавања византијске скулптуре од 10. до 12. века из Македоније и Србије, Зборник радова Византолошког института САН, XLIX, књ. 4, 1956, стр. 181) налази да су још раније, у XI веку, транспонирани мотиви са текстила на камен.
- ⁴⁸⁵ J. Ebersolt, *Les arts somptuaies de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople*, 115—145, фиг. 54.
- ⁴⁸⁸ Ђ. Даничић, Живот светог Симеуна и светог Саве, стр. 224.
- ⁴⁸⁷ Види: Robinson Gertrude, *The iconography of textiles*, 365—371, *Atti del V congresso internazionale di studi Bizantini*, Roma, 1940. На таписарији Музеја у Берлину (ор. с. т. CXVI) се види нешто као далека реминисценција у обради крила апокалиптичних коња, као и на представма птица у моравским тимпанима прозора. Нешто слично се налази и на тепиху Ватиканског музеја (ор. с. т. CXVII) у представљању крила слободне коњске фигуре.
- ⁴⁸⁸ Ј. Ковачевић, Средњовековна ношења балканских Словена, Београд, 1953, стр. 195.
- ⁴⁸⁹ Ј. Ковачевић, ор. с. стр. 196.
- ⁴⁹⁰ Н. Мавродинов, Боянската црква, 1943, Т. XXIV.
- ⁴⁹¹ Н. Мавродинов, ор. с, табла V.
- ⁴⁹² Види: др Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, стр. 48—50, табле LIV и LV.
- ⁴⁹³ Св. Радојчић, Старе српске минијатуре, Бгд., 1950.; Св. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, (Зборник радова Византолошког института XLIV, књ. 3, 1955); Св. Радојчић, Српске минијатуре XIII века, (Глас САН, 234, књ. 7, 1959).
- ⁴⁹⁴ Св. Радојчић, Уметнички спом. ман. Хиландара, стр. 169.
- ⁴⁹⁵ Св. Радојчић, Старе српске минијатуре, стр. 6. и од истог писца, Српске минијатуре XIII века, стр. 56.
- ⁴⁹⁶ Св. Радојчић, Старе српске минијатуре, стр. 64.
- ⁴⁹⁷ На ово је већ упозорио Св. Радојчић. Види: Јеванђеље на пергаменту САН, бр. 227, Јеванђеље бечке Народне библиотеке бр. 32 (у словенској збирци), затим у хиландарској ризници четворојеванђеље из 1370. године, бр. 21, Цветни триод из друге половине XIV века итд. (Св. Радојчић, Уметнички споменици Хиландара, Зборник радова САН, XLIV, Византолошки институт књ. 3, 1955, стр. 168).
- ⁴⁹⁸ Св. Радојчић, Уметнички спом. ман. Хиландара, стр. 165.
- ⁴⁹⁹ Ове још непубликоване податке саопштио је на седници Археолошког института историчар уметности Павле Мијовић, који је 1962. посетио Синај.
- ⁵⁰⁰ J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien 1906, стр. 133—135.
- ⁵⁰¹ Види: *L'art byzantin chez les Slaves*, II Partie, Paris 1932, A. J. Nekrasov, *Les frontispices archicursaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie*, t. XXXVIII, p. 253.
- ⁵⁰² Ibidem, стр. 261, сл. 82.
- ⁵⁰³ Види: *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, Roma, 1940, XVIII, чланак О. Osieczkowska Noes sur la décoration du manuscrit grec Czartoryski 1801 st sur l'ornement byzantin, стр. 334—339, т. XCII, сл. 1, 2 и т. XCIII, сл. 1. У истој рукопису на једној заставици (т. XCI, сл. 1 и 2) налазе се аналогје за орнаментику живописа на колонетима равничких стубаца у поткуполном простору. Види и K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts*, Berlin, 1935. т. XXIII Patmoski Cod. 43 и московски примерак Cod. 226 или LXXIX париски примерак Cod. 68
- ⁵⁰⁴ Ch. Diehl *La Peinture byzantine*, Paris 1933, pl. LXXXIV.
- ⁵⁰⁵ Ibidem, pl. LXXV.
- ⁵⁰⁶ K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts*, Berlin 1935, t. LXXIX.
- ⁵⁰⁷ Св. Радојчић, Српске минијатуре XIII века, стр. 67, сл. 53 у Глас САН, CCXXXIV, књ. 7, 1959 год.
- ⁶⁰⁸ Димитриј Ајналов, *Trois manuscrits du XIV^e siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev*, стр. 251, сл. 79 у *L'art byzantin chez les Slaves*, II Partie, Paris 1932.
- ⁶⁰⁹ Ch. Diehl, *La Peinture byzantine*, Paris, 1933, pl. LXXXVIII.
- ⁸¹⁰ М. В. Щепкина, Болгарская минијатура XIV века, Москва 1963, стр. 50.
- ⁵¹¹ Славјанский и восточный орнамент по рукописям древняго и новаго времени, Пбург 1887.
- ⁵¹² А. Ш. Мнацаканян, н. д. сл. 837 и 838 а, б, с.
- ⁵¹³ Ово је већ раније приметно Св. Радојчић (Српске минијатуре XIII века, Глас САН CCXXXIV, књ. 7, 1959, стр. 64, сл. 52), мада у погледу обраде глава аждаја већу сличност налазимо у минијатурама код А. Ш. Мнацаканян, ор. cit стр. 516 и 517, сл. 1023 и 1024.
- ⁵¹⁴ Види: Зборник радова Византолошког института, књ. 7, 1961, чланак Ј. Ђурић и Р. Иванишевић, Јеванђеље Дивоша Тихородића, сл. 6.
- ⁵¹⁵ Ор. с, т. XIV, сл. 8.
- ⁵¹⁶ Ор. с, стр. 221, сл. 522.
- ⁵¹⁷ Ibidem.
- ⁵¹⁸ Sirarpie der Nersessian, *Manuscripts arméniens illustrés*, Paris, 1937, Album p. 6, pl. I—IV.

- ⁵¹⁹ S. d. Nersessian, op.e. II, Јеванђеље по Јовану из 1214, т. XI, затим по Матеју, т. XIV и по Луки из 1230, т. XV, кас и т. XVIII, XIX и XXI,
- ⁵²⁰ Ibidem, сл. 841.
- ⁵²¹ Види А. Дероко, Арх. у средњов. Србији, Бгд, 1962, стр. 178, сл. 287.
- ⁵²² Г. Н. Чубинашвили, н. д. 1957, т. 138. Розете на сребрном оквиру иконе Јована Крститеља која се сада налази у музеју у Тбилисију.
- ⁵²³ В. Петковић, Le roman d'Alexandre illustrée de la Bibliothèque Nationale de Belgrad, стр. 341, т. XC 2, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, Roma, 1940, XVIII.
- ⁵²⁴ Св. Радојчић, Старе српске минијатуре, Бгд, 1950, стр. 6.
- ⁵²⁵ Ibidem, стр. 7. Нешто раније В. Петковић, у анализи грачаничког живописа је запазио да се такви утицаји осећају (Преглед..., стр. 83).
- ⁵²⁶ На Велућу сам лично могао доћи до података приликом истраживачких радова на овом споменику, које сам изводио октобра 1960.
- ⁵²⁷ На исти начин као и Љубостиња, изведена је Руденица. Уместо да покаже непосредну и искрену конструкцију зидања па и камену пластику, на Руденици су ове оригиналне партије уништене касније рестаурацијом, док се оригиналне површине фасада могу још видети само у публикованим студијама (G. Millet, L'Ancien art serbe, Paris, 1919, сл. 213) Поред имитације алтернираних редова камена, опеке и розета, испод горњег хоризонталног венца, на последњем имитованом реду тесаника изведен је орнамент преплата.
- ⁵²⁸ Упореди орнаменте а, b, c и d са орнаментом у каменој пластици тимпана северног прозора на западној фасади и на западном прозору у средњој зони јужне фасаде (т. XXXVI, XLIV); затим орнаменте е и f, са идентичном плетеницом, која уоквирује прозор трифоре на западној фасади цркве (т. XXXV).
- ⁵²⁹ Упореди Z. Jane, Орнамента фресака, Бгд, 1961, т. XXX, XXXIV и XXXIII
- ⁵³⁰ Z. Jane, Ibidem, т. XLVIII.
- ⁵³¹ **Α. ΕΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ ΔΙΑΚΟΕΜΗΚ ΤΟΥΝΑΟΥ ΤΩΝ ΑΠΟ ΛΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 1953, ΠΙΝΑΞ 41,2.**
- ⁵³² Г. Шкриванић, Оружје. ..., Бгд, 1957, т. VII
- ⁵³³ G. Millet, La peinture, fasc. II, 1957, pl. 99, 4 и 9.
- ⁵³⁴ На св. гори у живопису манастира Дахијара. на конзоласто испуштеном венцу у висини дрвених затега; види: G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris, 1960, fig. 5 и 6.
- ⁵³⁵ Види: орнаментални украс испод потписа ктитора у цркви Ђурђевих стубова у Будимљи (L'art byzantin chez les Slaves IV, Paris 1930, чланак G. Millet, Etude sur les églises des Rascie, стр. 160).
- ⁵³⁶ В. Петковића, Жича, Старинар 1909, стр. 61, на лучном оквиру фигуре св. Стефана; G. Millet, La peinture, fasc. I, pl. 56, 3;
- ⁵³⁷ П. Миљковик-Пепек, Умилителни мотиви, Зборник на Археолошкиот Музеј, 1958 Скопје, т. VIII, орнамент на архиволти иконостасне фреске св. Богородице Пелагонитисе или на капителу североисточног ступца.
- ⁵³⁸ Г. Шкриванић, н. д. табла X
- ⁵³⁹ Fritz Fichtner, Wandmalereien der Athosklöster. Berlin, 1931, t. 21; G. Millet, Recherches ..., fig. 147.
- ⁵⁴⁰ Архитектура у средњовековној Србији, Бгд, 1962, стр. 176, 77, сл. 285—6.
- ⁵⁴¹ Јубиларна свеска посвећена др. м. Абрамићу, Чланак „Старохрватски плетер и српски моравски преплет, 1958, стр. 252—260.
- ⁵⁴² Приморски утицаји у српској уметности Средњег века, Алманах Јадранске страже, стр. 513; Прилози, књ. X, 1930, Црква св. Ђорђа у Младом Нагоричану и њено доба, стр. 41.
- ⁵⁴³ О средњовековној скулптури на црногорском Приморју.
- ⁵⁴⁴ Прилог проучавања византиске скулптуре од 10—12. века из Македоније и Србије, Зборник радова САН XLIX; Византолошки институт 1956, књ. 4, стр. 185.
- ⁵⁴⁵ L'Architecture medievale en Serbie et en Macadonie, Ecratto del corsi di cultura sull'arte iravannate e bizantina, Ravenna 1963, стр. 46.
- ⁵⁴⁶ Раваница, стр. 33—39. и Преглед црквених споменика, Бгд, 1950, стр. 273.
- ⁵⁴⁷ L'Ancien art serbe, 145.
- ⁵⁴⁸ L'Ancien art serbe, 146, 150.
- ⁵⁴⁹ Clédat J., Le monastère et la nécropole de Baouit, Le Caire 1904—1916, t. XIII, pl. XL, LXXX.
- ⁵⁵⁰ Проф. Св. Радојчић сматра да ова пластика датира из XII века. Види: Уметнички споменици Хиландара, Зборник радова Византолошког института САН, књ. 3, 1955, стр. 187.
- ⁵⁵¹ Vogué, Synie centrale II, pl. 148.
- ⁵⁵² J. Strzyoowski, B. A. E, сл. 457, 458.
- ⁵⁵³ G. Millet, L'Ancien art serbe, Paris, 1919, стр. 145.
- ⁵⁵⁴ Св. Радојчић, Ibidem.
- ⁵⁵⁵ J. Ebersolt, A. Thiers, Monuments de l'art byzantin III, Les églises de Constantinople, 1913, pl. 31, 239, fig. 120 и pl. 221, fig. 9, 10 и 110.
- ⁵⁵⁶ Diehl, Tourneau, Saladin, Les Monuments chretienne de Salonique IV, Paris, 1918, pl. LIII.
- ⁵⁵⁷ L'Ancien art Serbe, Paris, 1919, str. 146.

⁵⁵⁸ Ibidem, 149.

⁵⁵⁹ Ibidem, 150., ..

⁵⁶⁰ Може се поставити питање хронологије парапетних плоча, хиландарског ексонартекса. Ниједна од ових не лежи нормално уклопљена на своме месту, а добија се утисак присилног углављивања у архитектуру бифоралних отвора. Занимљиво је да се на примерцима постављеним на северном двојном отвору осећају чврсте руке грчког клесара, који је навикао да врло круто преноси у камен цртеже мотива. Насупрот томе, пластика која украшава архиволте јужне бифоре заједно са розетама, припада стилу и техници клесања српских скулптора.

⁵⁶¹ G. Millet (Ibidem, 149) га датира, на основу убедљиве сличности са каменом пластиком у долини Мораве, у време Лазара и Марка. И. Николајевић-Стојковић (Прилог проучавању византијске скулптуре од 10 до 12. века из Македоније и Србије (Зборник радова Византолошког института САН XLIX, књ. 4, 1956, стр. 182—4) га датира у XII век:

⁵⁶² Ђ. Бошковић, Белешке са путовања, Старице, 1932; стр. 91.

⁵⁶³ У ранијем тексту је на исти начин указано на сличност другостепене архитектонске пластике и њених детаља, као што су профили венаца, профили пиластера на фасадама, употреба боје у полихромисању фасада итд. Сво није, нити може да буде случајно. Управо, то су индиције које иду у прилог тумачењу да се на македонским споменицима, хронолошки старијим од оних у Поморављу, почео да развија нови стил и у архитектури и у каменој пластичној декорацији.

⁵⁶⁴ Ископавања која је у лето 1963. изводио Покрајински завод за заштиту споменика културе у Приштини, пружила су драгоцен материјал у том погледу.

⁵⁶⁵ Види: К. Петров, Два примера утицаја приморске архитектуре на средњовековне македонске споменике, Анали Хисторијског института ЈАЗУ у Дубровнику, 1957/59, VI/VII, стр. 143—147; М. Васић, Приморски утицај у српској уметности средњег века, Алманах јадранске страже, стр. 515, у коме се изражава мишљење да се скулптоване розете у српској архитектури не могу ни замислити без утицаја Приморја и његовог посредовања.

⁵⁶⁶ др В. Ђурић, Настанак градитељског стила Моравске школе, Зборник за ликовне уметности 1, Н. Сад, 1965, стр. 35—68.

⁵⁶⁷ Неколико запажања о српској архитектури, Анали Хисторијског института ЈАЗУ у Дубровнику, IV—V, 1956, стр. 49—69.

⁵⁶⁸ E. Drioton, Boiseries Copte de style pharaonique, Bulletein de la S. A. C, 1958—60, инв. бр. 3532.

⁵⁶⁹ A. A. C, стр. 150.

⁵⁷⁰ Revue de l'art chretien, 1898, p, 188, pl. XII.

⁵⁷¹ A. Hamilton, Byzantine architecture and decoration, London, 1933, стр. 111, сл. 36.

⁵⁷² F. Mesesnel, Mittelalterliche figurale Skulpturen im heutigen Sudserbien, Atti del V congresso internazionale di studi byzantini, Roma, 1940, стр. 257—265.

⁵⁷³ Види: Н. П. Кондаков, Македонија, 1909, стр. 236, т. III, F. Mesesnel, Средњовековни споменици у Охриду, Гласник СНД, XII, 1933, стр. 157. Уколико их Кондаков добро датира на крај XIII века, мада ми изгледа, на основу прецизног резања и живе интерпретације мотива, да могу да буду и нешто млађа.

⁵⁷⁴ Види D. A. Chr. IV, 1921, стр. 1917.

⁵⁷⁵ Ibidem, 1952, стр. 2473.

⁵⁷⁶ H. Decker, Italia romanica, Wien und Munchen, 1958, стр. 201.

⁵⁷⁷ Dr H. Wilde, Brassa, Berlin, 1909, стр. 128, сл. 196, у издању Beitrage zur Bauwissenschaft, Heft 13.

⁵⁷⁸ D. A. Chr. XIII, 1937, стр. 135.

⁵⁷⁹ Et. Drioton, Ibidem, t. XV, pl. VIII.

⁵⁸⁰ J. Strzygowski, B. A. E. II, сл. 674, 79, 87, 89.

⁵⁸¹ Далеко јаче везе са оваквим распоредом украса осећају се у пластици црква Владимирско-суздалске области у Русији.

⁵⁸² Аутентични текст натписа исписан црвеним словима у фреско техници на северном зиду донжон куле, такозване Лазарево куле.

⁵⁸³ Не треба заборавити да је манастир Раваница уживао огромна феудална добра. О томе сведочи препис хрисовуље са почетка XVII века. Још каснији препис (који се чува у библиотеци манастира под инв. бр. 223, направљен 22. априла 1768, за време проигумана Стефана) бележи да је манастир имао 148 приложених села, 5 панађура, 3 скеле на Морави, а од мајдана сабирао 150 литара сребра годишње (види сл. 5).

⁵⁸⁴ Овај вредни и предузимљиви човек је 1844, за време А. Карађорђевића, када је било донето прво начелно решење о оправци манастира Раванице (Државни архив СР Србије у Београду, акт под ознаком ФV186/1844), у комисији образованој при Високословном попечитељству просвештенија, био одређен, за надзорног члана за рестаураторске радове на цркви. Касније су радови на изградњи конака извођени углавном помоћу руском (Ј. Веселић, Опис манастира у Срби I, стр. 49).

⁵⁸⁵ Универзитетска библиотека у Болоњи, Збирка грофа Марсилија, Сло венски рукописи, № 103, стр. 115, 1 232r234r.

⁵⁸⁶ Споменик Српске краљевске академије наука, бр. III, стр. 83—84.

⁵⁸⁷ Др В. Р. Петковић, Манастир Раваница, Бгд, 1922, стр. 6.

⁵⁸⁸ Ови радови, које сам водио као надзорни архитекта Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе СР Србије, извођени су 1956. и 1957.

⁵⁸⁹ F. Kanitz, Serbien — Leipzig 1904, стр. 271, цртеж из 1887. и F. Kanitz, Византијски споменици по Србији, Беч.

⁵⁹⁰ Све до бегства монаха које је обухватио талас Арсенијеве сеобе 1689. године, црква је била сачувана у првобитном изгледу. Те године, раванички житељи су напустили манастир који је остао без иједног монаха, пуних 30 година. У том периоду срушена је Лазарева припрата, а са цркве је опљачкано олово. Поред тога, незаштићена грађевина је страдала од времена и непогода. Ближи опис тадашњег изгледа манастира дао је јеромонах Стефан који је на повратку угледао рушевине (Ј. Стојановић, Записи и натписи I, 2066). Овај предузимљиви даскал, једини од преживелих раваничких јеромонаха, када се вратио натраг, одмах је предузео оправку цркве и о тим радовима оставио натпис на постољу централног кубета са јужне стране. Радови предузети под руководством Стефана извођени су, строго узевши, доста примитивно, без рестаураторских тенденција, али је ипак колико су прилике дозвољавале, извршена заштита цркве од даљег пропадања.

До конзерваторско рестаураторских радова 1957. и 1958, кровни покривач је био положен на дрвену подлогу. Овај начин покривања први је извео јеромонах Стефан. Подаци млађег датума говоре да су препокривања извођења и за време игумана Дионисија Поповића 1844 (Државни архив СР Србије у Београду, акт заведен под шифром ФVІ86/1844). Најзад, око 1910, извршено је још једно препокривање лимом аустријске фирме Teschen.

Радови извођени нестручно и у разним етапама, умногоме су изменили првобитну игру кровова. Подужни краци крста и бочни нижи делови били су покривени двосливном кровном конструкцијом, док су надзици, који истичу крстообразно решење у крововима, били порушени. Централно кубе и четири мала кубета добили су надзитке, те је на тај начин жива ондулациона линија крова замењена равном октогоналном линијом.

⁵⁹¹ Детаљне петрографске податке о структури камена дала ми је инж. Душица Вуловић, геолог, стручњак Геолошког завода СФРЈ у Београду.

⁵⁹² Исти мајдан Лазар је користио за грађење Лазарице, а касније је експлоатисан и за подизање Каленића.

⁵⁹³ Као што је случај на Св. Николи куршумлијском.

⁵⁹⁴ До данас у целини очувани део сокла налази се у нартексу уз западни зид наоса. На осталим местима, са спољних страна, унуиштен је 1899, када је замењен данашњим од црвеног пешчара, који без икакве логичне везе обухвата цркву заједно са Стефановим нартексом. Поставио га је тадашњи старешина архимандрит Јосиф (Чед. Марјановић, Раваница, Темнићки Зборник, III, 1936, 116). Том приликом је испред улаза у нартекс са западне стране израђена мозаична калдрма ситног разнобојног облукта у којој је декоративно исписана 1899. година.

⁵⁹⁵ У току конзерваторско рестаураторских радова на цркви, 1957, кубету је враћен првобитни изглед, а главно и северозападно мало кубе, због сумњивих пукотина морали су бити утегнути армиранобетонским прстеновима, који су постављени у висини ослонаца калота, а маскирани озупчаним венцима.

⁵⁹⁶ Тек касније, када је за време сеобе под Арсенијем 1690. братство напустило манастир, овај споменик је опустео и тридесет година остао без стараоца. Неоспорно, тада је са цркве опљачкано олово, а припрата срушена (Ј. Стојановић, Записи и написи, III, 5302).

⁵⁹⁷ Проф. А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, 1953, стр. 60, 153. и 217) наводи да су кроз наш средњи век монументалне црквене грађевине биле углавном покриване оловом, само, док је у рашкој групи споменика покривање извођено преко дрвене оплате, у косовскометохиској, македонској и моравској групи грађевине су покриване оловом директно преко сводова.

⁵⁹⁸ Државни архиви, документа заведена под шифром ФVІ86 из 1844, у извештају бр. 19, је игуман Дионисије Поповић упутио Високославном попечитељству просвештенија.

⁵⁹⁹ Из овога није тешко извући закључак да је концепција петкуполне грађевине преузета са Милутинових споменика, да је исто тако невешто интерпретирана као и раније, и да је примењена на штету конструктивне логике, у циљу постизања спољашњег ефекта за којим се у овој градитељској епохи очигледно тежило.

⁶⁰⁰ Оригинални делови старог сокла могу се видети још у нартексу.

⁶⁰¹ За време радова на цркви ово се могло констатовати на многим опекама на којима су се одржали трагови боје, нарочито у поткровљу данашњег нартекса, у његовој унутрашњости испод обијеног малтера, на соклу и на северозападном углу цркве. Изгледа да је боја употребљавана како ради постизања јачег полихромног ефекта, тако и ради заштите опеке од влаге. У првом случају приликом рада, и поред највеће пажње мајстора, да спојнице изведе што чистије, дешавало се да малтером пређе и на уграђивани материјал, ради чега се враћао и освежавао боју опеке. Сем тога, састав боје изгледа да је справљан са неком врстом уља, које је продрло у порозну опеку и штитило је од атмосферичности.

⁶⁰² Не могу да обиђем и ову напомену. Посетилац, који ујесен дође у манастир, уживаће у реткој колористичкој слици, негде пред крај дана при заласку

сунца, када се црква, уоквирена огромним крошњама кестенове шуме, купа у дифузној светлости боје старог злата сасушеног лишћа и када сама трепери у топлим тоновима својих фасада.

⁶⁰³ Као најсигурнији доказ овоме може да послужи налаз црвеног краплака на опеци првобитног сокла која је била врло рано покривена супструкцијама северног зида касније дозиданог Лазаревог нартекса на споју са западним зидом цркве.

⁶⁰⁴ Љ. Стојановић, Записи и написи, књ. III, 1905, 5307.

⁶⁰⁵ Др Влад. Р. Петковић, Манастир Раваница, Бгд, 1922, стр. 14.

⁶⁰⁶ На основу ових података је омогућено датирање северних врата на западном зиду цркве о чему ће бити више говора у поглављу о ширем и комплекснијем решавању питања доградње Лазаревог нартекса.

⁶⁰⁷ О овоме иначе старијем нартексу, биће речи после одељка о новијем, Стефановом нартексу. Мада би било логичније у излагању ићи хронолошким редом и писати најпре о ранијој доградњи, ја сам учинио обрнуто због тога што се данас, прилазећи грађевини, суочавамо прво са оним што је пред нама. О старијем нартексу се у научној литератури до данас, знало само да је постојао, а време доградње, архитектонске форме и облици пластике, нису били познати. Тек после архитектонско археолошких и конзерваторских рекогносцирања и сондажних испитивања темеља, зидова и живописа откривени су многи нови подаци. У студији је задржан редослед научноистраживачког поступка и метода примењеног на самом терену, тако да се најпре упознаје са оним што је пред нама, па тек са оним што објекат скрива.

⁶⁰⁸ На личност овог предузимљивог раваничког јеромонаха узгред се осврнуо Младен Лесковац, (Српска књижевност у Војводини до Велике сеобе, Војводина, књ. I, Нови Сад, 1939, 438 и 439), а детаљнији приказ дала је др М. Ћоровић-Љубинковић (Даскал јеромонах Стефан, Рад војвођанских музеја, Нови Сад, 1956, стр. 73—80).

⁶⁰⁹ Натпис је погрешно публиковао Љ. Стојановић (Записи и натписи, књ. II, Бгд, 1903, бр. 2399), а исправио га је др Влад. Р. Петковић (Манастир Раваница, Београд, 1922, стр. 14, напомена 60). За детаљнији опис стања цркве и нартекса види: Љ. Стојановић р. с, књ. III, бр. 5307, са опширнијим коментаром др М. Ћоровић-Љубинковић, о. с, стр. 75.

⁶¹⁰ Проф. Пера Поповић (Западни зид манастира Раванице, Прилози, V, 1925) је одушевљено писао о лепоти западне фасаде коју нарушава призидани цартекс. Аутор каже да је „несхватљиво како је доцније неки архитект имао срца да преко ње зида неестетичну припрату, којом је упропастио све њене красоте?”.

⁶¹¹ Љ. Стојановић, о. с, III, 5304, 5, 7 и 8; др М. Ћоровић-Љубинковић, о. с, стр. 75.

⁶¹² Др Влад. Р. Петковић (Манастир Раваница, Бгд, 1922, стр. 32—33) чудном омашком наставља да криторски модел, који држе Лазар и Милица, нема нартекса уз западни зид цркве. Највероватније му се ова грешка поткрала због тога што се ослањао на потпуно произвољни цртеж Пашка Вучетића, публикован у истој студији (сл. 19, стр. 44). Види и: Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд, 1950, стр. 272.

⁶¹³ М. Васић, Жича и Лазарица, Београд, 1928, стр. 137.

⁶¹⁴ Ђ. Бошковић, Питање нартекса и ексонартекса, СКГ, 1. V 1934, стр. 51. и Архитектура средњег века, Бгд, 1957, стр. 293.

⁶¹⁵ А. Дероко, Архитектура у средњовековној Србији, Београд, 1953, стр. 234.

⁶¹⁶ Др М. Ћоровић-Љубинковић, (о. с. стр. 73), истине да се на Стефанове летописне белешке може поуздано ослонити као на сигуран историјски извор коме, чак приписује и извесну књижевну културу.

⁶¹⁷ Љ. Стојановић, о. с, 5305.

⁶¹⁸ Други летопис помера овај догађај за годину дана касније, Гласник СУД, XX, стр. 8.

⁶¹⁹ Др Влад. Р. Петковић, Манастир Раваница, Бгд, 1922, стр. 11—14.

⁶²⁰ Љ. Стојановић о. с. III, 5307.

⁶²¹ Ibidem, I, 1895.

⁶²² После свега тога, манастиру Раваница је добро дошла тако снажна фигура као што је био јеромонах Стефан. Крајем XVII и почетком XVIII века он је одиграо велику улогу као рестауратор који је из пепела и рушевина подигао готово цео манастирски комплекс. Његова заслуга се нарочито огледа у томе, што је продужио живот споменику без неких тежих последица по његову оргиналност. Он је био реалан човек. Према скромним и оскудним могућностима, уз велике напоре и жртве, он је обезбедио цркву од другог, исто тако опасног непријатеља. На цркви која је 28 година била препуштена разарачком дејству и Турака и атмосферских непогода, најпре је извео рестаурацију цркве, а затим обнову нартекса. У ондашњој средини, он је био културан човек. На жалост, још непроучена књижевна вредност његових летописа не омогућава да му се одреди одговарајуће место у нашој средњовековној књижевности (Др М. Ћоровић-Љубинковић, о. с, стр. 73). Поред литерарног рада, Стефан је у обновљеној Раваници устројио школу за свештенике у којој је био учитељ, па је по томе и добио назив „даскал”.

⁶²³ Др Св. Радојчић, Потрети српских владара у средњем веку, Скопље, 1934.

⁶²⁴ Занимљиво је да је Стефан конзолу са главом животиње раширених чељусти, постављајући је на јужни зид свог нартекса дигао релативно високо. Ово наводи на помисао да је Стефан, пошто је добро познавао раније место оваквог елемента, ишао за тим да га на фасади баш дигне на ову висину.

⁶²⁵ Др Влад. Петковић, Раваница, Београд, 1922, стр. 5—7.

⁶²⁶ У доњем десном углу розета је била оштећена и за време ранијих оправки неуко рестаурирана. Два фрагмента радијално распоређених елемената двојне траке заменила су места.

⁶²⁷ Орнаментални мотив лозице није правилно изведен. На спојници између лучних тесаника, других по реду са обеју страна, лозица се не повезује, што је уследило грешком клесара, али ова грешка не ремети општу композицију пластике на бифори.

⁶²⁸ Проф. Ђ. Бошковић, (Дечани, Београд, 1941, стр. 66. и 74), је за сличан пример на дечанској пластици нашао изванредно тумачење.

⁶²⁹ ДАБ, 1844, ФУ186.

⁶³⁰ То су преостали делови лучних тесаника спремних за широке архиволте на угаоним просторима грађевине са северне и јужне фасадне стране или за архиволте на забатним странама кракова крста. На пример мотив преплета са кубета одговара тачно својим мерама широкој архиволти на западној страни северне фасаде.

⁶³¹ О овим архиволтама види: стр.

⁶³² Тако је један лучни тесаник, вероватно извађен из рушевина, био уграђен у лук на северном краку крста, док је други фрагмент био употребљен на кровном венцу изнад источног прозора главног кубета.

⁶³³ Необично важан податак у погледу на начин резања пластике открио сам на северној архиволти; на првом лучном тесанику, у пети лука са источне стране. На њему су остали, за читаву половину доње површине намењене за декоративни украс, видни трагови цртежа припремљеног за клесарску обраду. Остаци цртежа очигледно показују да се мајстор служио цирклом којим је угребавао правилне облике кругова или дел ова кружних линија. Међутим, на горњој конвексној површини суседног тесаника, пронашао сам такође угребан траг цртежа, али изведен: слободном руком, који је накнадно делимично уништен, када је тесаник прерађиван за ову архиволту (сл. 25).

⁶³⁴ Већ поменути лучни тесаник у источној пети архиволте на северном забату крака крста, јасно открива поступак по коме је клесар прилазио изради камене пластике (сл. 25). Најпре су били припремљени лучни тесаници са равно обрађеном чеоном страном архиволте, затим се, вероватно према одговарајућем угледном примерку, приступило преношењу декоративног мотива на равну камену површину. При овом поступку очигледно је да шаблон није полагао директно на камен преко кога би се копирао цртеж, већ је цртеж слободно преношен на камен уз помоћ чисто геометријских спекулација. Преко већ спремљеног цртежа, угребаног у камен металним цирклом приступало се вађењу површина између исцртаних орнаменталних мотива. Насупрот томе, исцртани орнаментални мотиви су остајали у предњој, тангентној равни тесаника. С обзиром на то да је раван позађа обично била у сенци пластичних елемената, на њу се није обрађала пажња приликом обраде. Већ при моделовању декоративних елемената пуна трака је дељена косим засецањем по њеној подужној осовини на две паралелне траке. Тек на крају је извођено засецање њених спољних ивица. Коси зарези по осовини траке нису никада силазили до дубине површине позађа за које се држи пластика, већ су увек били плићи. Међутим, ређи су зарези на спољним странама траке са потпуно закошеним бочним ивицама, док су чешћи са делимичним закошењем (сл. 25).

ЛИТЕРАТУРА

- Ajnalov Dimitrij. — Troi manuscrits dy XIV^e siècle à l'exposition, de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev, L'art byzantin chez les Slaves, II, Paris, 1932.
- В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян. — Памятники армянского зодчества, Москва 1951.
- Badawy Alex. — L'art Copte. Les influences égyptiennes, Le Caire, 1949. Badawy Alex. — Gyde de l'Egypte chrétienne, Le Caire, 1953. Baltrušaitis Jurgis. — Art suménie, Paris 1929. Baltrušaitis J. — Géorgie et Arménie, Paris 1929.
- Bals G. — Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine, Communication faite au III^e Congrès des Etudes Byzantines (Athènes 1930). Bals G. — Ntita despre Architectura Sfântului Munte, Buletinul Comisiunii monumentelor istorice, Bucuresti, 1913. B e t t i n i. — Origini délla decorazione ceramoplastica bizantina, Atti del V congresso internazionale di studi bizantini, Roma, 1940. XVIII. Bertaux E. — L' Art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904. Бошковић Ђ. — Манастир Манасија (архитектура), Београд, 1928. Бошковић Ђ. — Кубе над припратом манастира Каленића, Старинар V, 1928/29
- И 1930.
- Bošković D. — Saro Nagoričino et Gračanica, L'art byzantin chez les Slaves IV, Paris, 1930. Бошковић Ђ. — Извештај и кратке белешке са путовања, Старинар VI, 1931. Бошковић Ђ. — Белешке са путовања, Старинар, 1932.
- Бошковић Ђ. — Рушевине Сз. Николе, у комплексу грађевина манастира Св. арханђела, код Призрена, Гласник СНД XI, 1932. Бошковић Ђ. — Грачаница, оз. 1, издање Друштва пријатеља старина. Бошковић Ђ. — Питање нартекса и ексонартекса, Српски књижевни гласник, 1. V, 1934.
- Bošković D. — Le narthex de Cosia avaitil un étage supérieur, Buletinul Comisiunii monumentelor istorice, 1934, anul XXVII, fasc. 81. Бошковић Ђ. — Манастир Дечани, Београд, 1941. Бошковић Ђ. — Основи средњовековне архитектуре, Београд, 1947. Бошковић Ђ. — Средњовековна уметност у Србији и Македонији, Београд, 1948.
- Бошковић Ђ. — Манастир Велуће, Старинар III—IV, 1955. Бошковић Ђ. — Архитектура средњег века, Београд, 1957. Бошковић Ђ. — О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века, Старинар IX—X, 1959. Bošković D. — Stari Bar, Beograd, 1962.
- Bošković D. — L'Architecture medievale en Serbie et en Macedonie, Ravenna, 1963.
- Bréhier Louis, — L'art byzantin, Paris, 1924.
- Bréhier L. — La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris, 1936. Brockhaus Heinrich. — Die Kunst in den AthosKlostenr, Leipzig, 1924. Бруноо Н. И. и сарадници. — Итогя русской архитектуры, Москва, 1956. Budesti G. M. — Evolutia arhitecturii in muntenia I. Чубинашвили Н. Г. — Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век, Тбилиси, 1957.
- Ђоровић В. — Обнова манастира Бање, Старинар IV, 1926/27. Ђоровић В. — Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчаног, Светосавски зборник, 2, 1939. Ђоровић-Љубинковић Др М. — Даскал јеромонах Стефан, Рад војвођанских музеја, Нови Сад, 1956. Даничић Ђ. — Животи краљева и архиепископа српских. Загреб, 1966. Даничић Ђ. — Живот светог Симеуна и светог Саве. Decker Heinrich. — Italia romanica, Wien und Munchen, 1958. Дероко А. — Нов прилог за рестаурацију изгледа Сопоћана, Гласник СНД II, 1928.
- Дероко А. — Les deux églises des environs de Ras, L'art byzantin chez les Slaves, IV, Paris, 1930.
- Дероко А. — На светим водама Лима, Гласник СНД, XI, 1932. Дероко А. — Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији, Београд, 1950.
- Дероко А. — Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији и Македонији, Београд, 1953, 1962. Дероко А. — Старохрватски плетер и српски моравски преплет, Јубиларна свеска посвећена М. Абрамићу, Сплит, 1958. Diehl Ch. — Manuel d'art byzantin, Paris, 1910, 1925, 1926, 1930. Дил Шар л. — Историја византиског царства, Београд 1933. Diehl Ch. — La Peinture byzantine, Paris, 1933. Diehl Ch., Tournau M., Saladin H. — Les Manuments chretienns de

- Salonique, IV, Paris, 1913. Д и н и њ Др М. — Један нови податак о Николи Алтомановићу, Гласник СНД XII, 1933.
- D r i o t o n E t . — Boiseriee Copte de style pharaonique, Bulletin de la S. A. C, 1958—60.
- Д у ч и њ Н. — Старине хиландарске V, Животопис старца Исаје који је живио у XIV вијеку, Гласник СУД, 56, 1884.
- D y g g v e E., P o u l s e n F., R h o m a i o s K. — Das Heroon von Kalydon, Kobenhavn, 1934.
- D y g g v e E. — Das Mausoleum in Pečs, ein altchristliches Heroon, Pannonia I, 1935.
- Ђ у р и њ др В. — Солунско порекло ресавског живописа, Зборник Византолошког института САН, 1960.
- Ђ у р и њ др В. — Фреске црквице Св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа, Зборник Византолошког института, 7, 1961.
- Ђ у р и њ Ј. и И в а н и ш е в и њ Р. — Јеванђеље Диваша Тихородића, Византолошки зборник САН, 7, 1961.
- Ђ у р и њ др В. — Сопотани, Београд 1963.
- E b e r s o l t J. — Monuments d'architecture byzantine, Paris, 1934. E b e r s o l t J. — Les arts somptuaies de Byzance, Étude sur l'art impérial de Constantinople.
- E b e r s o l t J. et. T h i e r s A. — Les églises de Constantinople, Monuments 'de l'art byzantin III, Paris, 1913. F i c h t n e r F r i t z . — Wandmalereien der Athosklöster, Berlin, 1931. G a n t n e r J., P o b é N., R o u b i e r J. — Gallia romanica, Wien und Munchen, 1955.
- G i n h a r t K a r l . — Carinthia I, 1942.
- G l u c k H. — Die christliche Kunst des Ostens, Berlin, 1923.
- Г р а б а р њ И. — Историја рускаго искусства, Москва, 1909.
- G r u n e i s e n W. D e . — Sainte Marie Antique, Rome MCMXI.
- H e i s e n b e r g A u g u s t , — Grabeskirche und Apostelkirche II, Leipzig 1908.
- H a m i l t o n A. — Byzantine architecture and décoration, Landon, 1933.
- И в е к о в и њ Н. — Трогир, Београд 1928.
- И в и њ А л е к с а . — Родословне таблице српских династија и властеле, Нови Сад, српска Матица, 1928. J a n c Z. — Ornamenti fresaka, Beograd, 1961. J a c k s o n G. T. — Serbian Orthodox Church, London, 1918. Ј и р е ч е к К. — Историја Срба I и II, Београд, 1952. K a n i t z F. — Serbien I, Leipzig, 1904.
- К а п и ц Ф. — Византијски споменици по Србији, Беч, 1862.
- К а р а м а н Л ј . — Osvrti na neka pitanja iz arheologije i povijesti umetnosti, Starohrvatska prosvjeta III, 1952. K a r a m a n L j , — Nekoliko zapažanja o srpskoj arhitekturi, Anali Historijskog inistituta u Dubrovniku IV—V, Dubrovnik, 1956. К а р а њ и њ С т . В у к . — Српске народне пјесме II, Беч, 1895. К а р а њ и њ С т . В у к . — Српски рјечник, III издање, Београд, 1898. К о в а ч е в и њ др Ј. — Средњовековна ношња балканских Словена, Београд, 1953.
- К о н д а к о в њ П. Н. — Македонија нктпетербургъ, 1909.
- К о н д а к о в њ П. Н. — Памятники хриепанскаго искусства на АбонѢ, С. Петербургу 1902.
- C l é d a t J. — Le monastère et la nécropole de Baouit, I—III, Le Caire, 1904—1916. C o n t e n a u . — La Glyptique SyroHittite, Paris, 1922.
- К о с т е н с к и К о н с т а н т и н . — Живот Стефана Лазаревића, Гласник СУД, XLII, 1875.
- Costigan. — Sculpture and Painting in Coptic Art, Bulletin de l'Association Amis de l'art copte, Le Caire, 1937.**
- ΕΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Α., — Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΚ ΤΟΥΝΑΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΛΩΝ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 1953.**
- Л а з а р е в Н. В. — История византийской живописи I, Москва, 1947. L a s k a r i s N. — Deux chartes de Jean Uroš, dernier Nemanide, Bizantinoserbica, sacculi XIV, Brixelies, 1957. L a s t e y r i e R. — L'architecture religieise, Paris., 1929.
- Л е с к о в а ц М л а д е н . — Српска књижевност у Војводини до Велике сеобе, Војводина I, Нови Сад, 1939.
- М а в р о д и н о в Н. — Еднокорабната и крстовидната црква, София, 1931.
- М а в р о д и н о в Н. — Боянската црква, 1943.
- М а в р о д и н о в Н. — Византијската архитектура, София 1955. М а р к о в и њ В. — Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији, Сремски Карловци, 1920. M a c l e r F. — Arménie et Crimée, L'art byzantin chez les Slaves, I/II, 1930. M a i r t i g n y . — Dictionnaire des antiquités chrétiennes, ParAsv 1877. М е с е с н е л Ф. — Средњовековни споменици у Охриду, Гласник СНД, XII, 1933. M e s e s n e l F. — Mitteltälterische figurlale Skulpturen im hantägen Sudserfoian, Abti

del V congresso internazionale di studi byzantini, Roma, 1940. Meyer Ph. — Die Haupturkunden für Geschichte der Athosklöster, Leipzig, 1894. М и ј а т о в и ћ Ч е д о м и р . — Раваница, Темнићи зборник III, 1936. Millet G. — Bulletin de Correspondance Hellénique, Paris, 1905. Millet G. — L'école grecque, Paris, 1916. Millet G. — L'ancien art serbe, Paris, 1919.

Millet G. — Étude sur les églises de Rascie, L'art byzantin chez les Slaves IV, Paris, 1930.

Millet G. — La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Fasc. I et II, Paris, 1954. Millet G. — Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris, 1960. Miklosich F. — Monumenta Serbica, Vienne, 1856.

М и л љ к о в и к П. — П. — Умилителни мотиви, Зборник на Археолошкиот Музеј, Скопје 1958.

Mirković dr L. — Ein Typikon des serbischen Erzbischof Nikodemos, Atti dell VIII congresso di studi Bizantini, vol. VIII.

М и р к о в и ћ д р Л. — Старине фрушкогорских манастира, Београд, 1931. М и р к о в и ћ д р Л. — О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве Св. Софије у Цариграду, Старијар IX—X, 1958/59.

М и н а ц а к а н я н Ш. А. — Армянское орнаментальное искусство, Ереван, 1955.

Мошинъ В. — Житіе старца Исаи, игумена Русскаго монастыря на Аѳонѣ, Бѣлград, 1940.

Nekrasov J. A. — Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie, L'art byzantin chez les Slaves II, Paris, 1932. Н е н а д о в и ћ д р Сл. — Керамопластика Богородице Љевишке, Гласник Музеја Косова и Метохије I, 1956. Н е н а д о в и ћ д р Сл. — Шта је краљ Милутин обновио на цркви Богородице Љевишке у Призрену, Старијар V—VI, 1954/55. Н и к о л а ј е в и ћ - С т о ј к о в и ћ д р И в а н к а . — Прилог проучавању византијске скулптуре од 10. до 12. века из Македоније и Србије Византолошки зборник радова САН, XLIX, 1956. Н о в а к о в и ћ С т о ј а н . — Законски споменици српских држава средњег века, Београд, 1912.

Н о в а к о в и ћ С т о ј а н , Срби и Турци XIV и XV века, Београд, 1933. Osieczkowska C. — Notes Sur la décoration du manuscrit grec Czartoryski 1801 et sur l'ornement byzantin, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, XVIII, Roma, 1940. О с т р о г о р с к и д р Г р и г о р и ј е . — Историја Византије, Београд, 1947. П е т к о в и ћ д р В л а д . — Жича, Старијар, 1906. П е т к о в и ћ д р В л а д . — Раваница, Београд, 1922. П е т к о в и ћ д р В . — Из старог Прилепа, Покрет, 1924, 6.

Р е т к о в и ć д р V l a d . — Le roman d'Alexandre illustrée de la Bibliothèque National de Belgrad, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, XVIII, Roma, 1940.

П е т к о в и ћ д р В л а д . — Преглед црквених споменика кроз повесницу Српског народа, 1950.

Петров К. — Два примера утицаја приморске архитектуре на средњовековне македонске споменике, Анали Хисторијског института ЈАЗУ у Дубровнику, VI—VII, 1957—59.

Petroniévitich D. — Cathédrales de Serbie, Paris, 1917.

П о к р њ к и н њ П. — Православная церковная архитектура въ сербском королевства.

П о п о в и ћ П. — Старе српске биографије XV и XVII века, Београд 1936. П о п о в и ћ а р х . П. — Западни зид манастира Раванице, Прилози V, 1925. . П о п о в и ћ а р х . П. — Западно кубе цркве Цара Лазара у Крушевцу са две необјављене слике из половине прошлога века, Старијар IV, 1926/27. П у р к о в и ћ М. — Српски патријарси средњег века, Гласник СНД, 1936, књ. XV—XVI.

Р а д о ј и ч и ћ д р Ћ . — Избор патријарха Данила III... Гласник СНД, 1940. Р а д о ј и ч и ћ д р Ћ . — Стара српска књижевност, Београд, 1960. Р а д о ј и ч и ћ д р С в . — Портрета српских владара у средњем веку, Скопље, 1934. Р а д о ј и ч и ћ д р С в . — Старе српске минијатуре, Београд, 1950.

Р а д о ј и ч и ћ д р С в . — Мајстори старог српског сликарства, Београд, 1955. Р а д о ј и ч и ћ д р С в . — Уметнички споменици манастира Хиландара, Византолошки зборник САН, XLIV, 1955. Р а д о ј и ч и ћ д р С в . — Српске минијатуре XIII века, Глас САН, књ. 7, 1959. Р а ш е н о в њ А л . — Месемврийски цркви, Софија, 1932.

Robinson Gertrude. — The iconography of textiles, Atti del V congresso internazionale di studi Bizantini Roma, 1940. L a

Roché, L'architecture hindoue, I.

Р у в а р а ц И л а р и о н , — О кнезу Лазару, Нови Сад, 1888. S a r r e F., — Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922.

S a s z o l o z i e c k y, — Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abenlandischen und islamischen Einwirkungen, 1925.

С и м и ћ д р В . , — Историјски развој нашег рударства, Београд, 1951. S i r a r p i e d e r N e r s e s s i a n , — Manuscrits arméniens illustrés, Paris, 1937.

- Снегирев И., — Древний восток
 Станојевић Станоје, — Историјски атлас, Београд 1934. Станојевић Станоје, —
 Краљ Милутин, Годишњица Николе Чупића XLVI, Београд 1937.
 Стасов В. В., — Славянский и восточный орнамент по рукописям древняго и
 новаго времена, Петербург, 1887. Стојановић Љ., — Стари српски родослови и летописи,
 Сремски Карловци, 1927.
 Стричевић др Ђ., — Хронологија раних споменика моравске школе, Старинар V—VI, 1954/55.
 Стричевић др Ђ., — Два варијетета плана црква моравске архитектонске школе, Византолошки
 зборник САН, XLIV, 1955.
 Стричевић др Ђ., — Улога старца Исаије у преношењу светогорских традиција у моравску
 архитектонску школу, Зборник Византолошког института САН, XLIV, 1955.
 Strzygowski J., — Kleinasien, Leipzig, 1903.
 Strzygowski J., — Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien, 1906. Strzygowski
 J., — Die Baukunst des Armenier und Europa I и II, Wien, 1918. Шкриванић др Г., — Оружје
 у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику, Београд, 1957.
 Choisy A., — L'ant de batir chez les Byzantine, Paris. 1883.
 Schulz W., — Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Uniteritalien II, Dresden, 1860;
 Щепкина М. В., Болгарская миниятура XIV века, Москва, 1963.
 Татић Ж., — Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори, Св. арханђели
 код Кучевишта, Гласник СНД, 1926. Васић др М., — Архитектура и скульптура у
 Далмацији, Београд, 1922. Васић др М., — Жича и Лазарица, Београд, 1928.
 Васић др М., — Приморски утицаји у српској уметности средњег века, Алманах Јадранске страже.
 Васић др М., — Црква св. Ђорђа у Младом Нагоричану и њено доба, Прилози
 за књижевност, језик историју и фолклор, X, 1930. Веселић
 Ј., — Србски Венац I.
 Вуловић Б., — Приказ књиге Ал. Дероко, Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и
 Македонији, Старинар 1952/53, књ. III—IV.
 Вуловић Б., — Потпис сликара Константина у Раваници, Саопштења I, 1956.
 Вуловић Б., Црква светог Николе код Куршумлије, Зборник Архитектонског факултета III, 1956/57.
 Вуловић Б., — Конзерваторске белешке са терена, Зборник Архитектоског факултета IV, 1957/58.
 Вуловић Б., — Портрет Тодора сина деспота Ђурђа у Грачаници, Зборник Архитектонског
 факултета, св. 4, 1962.
 Vogué, Le Cte de, — Architecture civile et religieuse, Syrie centrale, I—II, Paris, 1865—
 1877.
 Weitzmann K., — Die byzantinische Bychmalerei des IX und X Jahrhunderts,
 Berlin, 1935. Wilde H... — Brassa,
 Berlin, 1909.
 Wulff O., — Altchristliche und byzantinische Kunst I, II, Berlin, 1918. Wulff O., —
 Bibliographischkritischer Nachtrag zu Altchristliche und byzantinische Kunst, Potsdam.
 Zalusker H., — Une collectioin de pierres sculptées su musée copte du VieuxCaire,
 Le Caire, 1948, XVIII. Здравковић И., — Откопавање цркве Св. Николе на Новом брду
 1956. године
 Старинар VII—VIII, 1956/57. Зиси Ђ. М., — Св. Софија у Охриду, Старинар, 1931. Зиси Ђ.
 М., — Стара црква у Смедереву, Старинар II, 1951. Злоковић М., — Старе цркве у областима
 Преспе и Охрида, Старинар, 1924/25.

ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ

- Anali Historijskog instituta Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, IV—
 V, Dubrovnik 1956. Atti del IV congresso internazionale di Archeologia cristiana, Roma, 1940.
 Bulletin de la Société d'Arohéologie Copte, Caire, 1958, 1959, 1960. Buletinul comisiumi
 monumentelor istorice. Byzantinische Zeitschrift V.
 Dictionnaire d'archéologie chrétienne, Paris 1921, 1937.
 Гласник САН, 1938, 1949.
 Гласник СНД, III, XII, XV, XVI и XXI.
 Гласник СУД, XI, XX, XXI, XXIV, XLII и LVI.
 L'art byzantin chez les Slaves, Paris,
 Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд. Rad JAZU, XLII, C.

R É S U M É

Les tournants décisifs dans l'histoire de la vie politique de la Serbie du Moyen Age scellaient leurs empreintes aux créations artistiques de ce temps-là. Les événements politiques, d'ailleurs très fréquents et mouvementés, succédaient de temps en temps de profondes transformations dans l'activité artistique de la société féodale serbe en inspirant les oeuvres toujours nouvelles dans le domaine de l'architecture monumentale, dans celui de la décoration plastique, de la peinture, etc.

Le prince Lazar, ancien seigneur féodal, logothète, dont la carrière politique et militaire s'exerçait auprès du jeune roi Dušan, étant le témoin direct de la chute du »Grand Empire Serbe«, a su prévaloir son autorité et se faire, parmi de nombreux seigneurs serbes »le seigneur autocrate des Serbes« dans la région de Pomoravlje. Au cours de cette période des poussées de plus en plus intenses des Turcs vers les territoires du Sud — époque du féodalisme florissant accompagné par l'activité fertile des milieux monastiques devenant foyers de culture religieuse — la Serbie a vu naître, dans le bassin de la Grande Morava, de nouveaux centres où la vie artistique de l'époque médiévale tardive — a trouvé son plein épanouissement.

Il ne restait à la Serbie qu'une période de 80 ans de liberté et d'indépendance. Mais au cours de ces dernières décennies de leur existence, les foyers de culture de la Serbie de Lazar, où l'art fut devenu une nécessité vitale, témoignaient d'une vie intellectuelle et artistique très vive. Fuyant les invasions des Ottomans, un grand nombre de lettrés, constructeurs et contremaîtres, peintres et sculpteurs, copistes et enlumineurs y chercha le refuge et trouva le sol favorable à y laisser les témoignages directs du haut degré de la culture de son temps.

..... ЛОДНІЕ САСИ И ПОСРЕДНЕ ЧИНІТИ ЧЕЛАННАХ К РАВАНІЦИ « nous raconte, gravée, dans la brique, une des plus anciennes inscriptions de Ravanica faite par les artisans sasses. Un autre document historique, conservé dans la Bibliothèque universitaire de Bologne, — copie de la charte de Ravanica — nous fournit la date de la construction, 1376/77, et les signatures du prince Lazar et du patriarche Ephreme, donateurs de l'Eglise.

Le premier pas décisif dans l'histoire politique des Serbes, pendant le règne de Milutin, était l'orientation politique vers les territoires byzantins du Sud. Ce nouveau cours de gravitation politique, aux dépens de la Byzance, impliquait toutefois un contact plus étroit avec la civilisation de la métropole, de Constantinople, et surtout avec les oeuvres culturelles de ses provinces grecques. Ainsi, pendant cette période où les pays serbes gravitaient vers les régions byzantines, la culture serbe commençait à s'engager dans des voies nouvelles, celles de la Byzance. A mesure que la tradition romane disparaissait par suite des événements politiques, l'activité intellectuelle de la Serbie se prêtait plus vivement aux influences directes et intenses des créations poussées dans les territoires enlevés à la Grèce. Le morcellement de l'Empire puissant de Dušan n'a fait que précipiter le temps des oppositions féodales en encourageant les luttes d'hégémonie entre les unités féodales à peine formées. Enfin, pendant le règne du prince Lazar, le centre politique et culturel

des pays serbes fut déplacé dans les régions du "bassin de la Morava où toute activité sociale prenait un nouvel essor.

La consolidation de l'administration étatique et la solution du problème relatif aux rapports entre l'église serbe et la patriarchie de Constantinople comptaient parmi les faits les plus remarquables de l'époque. C'était aux moines de Mont Athos d'origine serbe de succomber toute la gravité du problème. Jadis puissant, »le tzar des Serbes et des Grecs« Etienne Dušan a élevé l'administration de l'église au rang du patriarcat. Pourtant, après sa mort, de graves et profondes conséquences de cet acte arbitraire ne tardaient pas à se manifester. Les moines serbes établis à Mont Athos élevaient une protestation et, aidés par Lazar, sollicitaient auprès de Constantinople afin d'obtenir la réconciliation et l'abolition de l'anathème jetée sur l'Eglise serbe. Ce qui se présentait, à ce temps-là, comme solution unique. Ces événements d'une importance primordiale pour la politique ecclésiastique ont dû se refléter dans tous les domaines de la vie sociale, tout particulièrement dans celui de la culture. Il est hors de doute que l'activité des (moines athonites, dans ces moments décisifs de la vie, a fait preuve des liens étroits, et indirects entre la Serbie et la Sainte Montagne. Ces idées trouvaient leurs meilleurs interprètes parmi les gens éminents de la Serbie. Leurs conceptions portaient principalement sur la réforme du programme liturgique tout en influant l'organisation et la disposition intérieure des constructions. Les nouvelles influences, venues du Mont Athos, pénétraient largement dans le sol serbe en y implantant des formes inconnues jusqu'alors. Ces mêmes formes architecturales, conçues et réalisées autrefois loin des territoires serbes par les maîtres de Milutin, ne se manifestaient dans les régions de Pomoravlje qu'au temps de Lazar. Ce n'est que là que le nouveau style de l'architecture médiévale serbe tardive a été créé.

Mises à part les influences athonites qui se reflétaient avant tout dans le type d'édifice et dans l'organisation de la disposition intérieure de l'espace, l'architecture de la région de Pomoravlje doit une large part aux traditions précédentes datant de la première moitié du XIV^{ème} siècle. Les bâtisseurs de Lazar n'ont pas adopté d'une manière éclectique le modèle du Mont Athos. Au contraire, le façonnement extérieur des constructions, la disposition à cinq coupes, la polychromie des façades ainsi que la plastique monumentale de la décoration n'offrent aucune analogie. Les maîtres serbes ont sculpté le modèle à leur propre goût tout en prenant pour exemple les expériences des maîtres architectes, créateurs des monastères déjà construits, à savoir Ljeviška, Nagoričino, Matejča, Gračanica. A l'édifice à plan carré, propre au Mont Athos, les constructeurs substituent l'édifice à plan en forme de croix grecque inscrite dans un rectangle plus allongé combinée avec des triconques. Quatre petites coupes surmontent les angles formés par l'édifice, tandis que la façade est réalisée d'une façon caractéristique: la pierre alternant avec la brique. Pour obtenir des effets plus pittoresques de l'extérieur, les maîtres tiraient un merveilleux parti des ornements sculptés en pierre intercalés dans la façade.

Au nouveau type de construction, les architectes de Pomoravlje joignent le narthex d'un caractère spécifique, exécuté à leur propre goût.

Quoique les modèles précédents n'offrent pas de solutions pouvant servir

d'exemples directs aux constructeurs moraviens, toutefois, les formes, qu'elles

soient restreintes ou développées, comportent des éléments nouveaux,

propres aux narthex ouverts des époques antérieures. Le choix de tous ces éléments laisse deviner les formes nouvelles dont les bâtisseurs de

Lazar ont su faire une unité tout à fait exceptionnelle. Le plan en forme

Au point de vue de chronologie relative à deux types de narthex, il est à constater que l'exonarthex de Chilandari précède à celui de Ravanica. Une telle conclusion a été tirée à la base de la documentation historique (Charte de Lazar signée par le patriarche Spiridon, datant de 1380), du matériel archéologique (bouton à casque appartenant à l'habit de Lazar, conservé dans le Musée patriarcal), ainsi qu'à la base des restes de l'ancien narthex de Ravanica étudiés dans leurs reconstruction.

La durée de la construction du monastère Ravanica ainsi que l'énorme enthousiasme des artistes qui ont jeté les fondements de la culture matérielle pendant le règne du prince Lazar, rendait possible l'exécution de l'exonarthex de Chilandari même au cours des travaux à Ravanica. De là, les piliers simples des façades de Ravanica peuvent être rencontrés, eux aussi, à Chilandari, implantés entre les spacieuses baies du monastère. Au 'contraire, aux piliers à colonnettes incisées, grossièrement taillées par la main des maîtres de Ravanica, les architectes de Lazarica, Veluće et Kalenić, accordaient un aspect plus fin et une ciselure plus délicate. C'est ainsi qu'une mûre solution de plastique secondaire, et même de décoration monumentale de Ravanica, atteint, au cours de son évolution, le point culminant dans l'ornement sculpté du monastère Kalenić et dans celui de Milentija.

A, la différence des époques de l'art serbe médiévale révolues, la période en question est marquée par l'originalité de l'ornement en pierre réalisé en basrelief. L'art de la ciselure — plastique exécutée en basrelief — venait de l'Orient et sut envahir le goût méditerranéen. L'écho de cet art spécifique suscitait des effets différents, tantôt forts, tantôt faibles, suivant les époques et les milieux. Pourtant, ce genre de l'ornement sculpté gardait, dans toutes les phases de son développement, l'empreinte de l'époque même. Bien que le programme de cet art touche aux conceptions religieuses, les motifs, dans leurs formes originelles, portent la marque de leur temps. L'interprétation de ces motifs diffèrent selon les milieux et les temps, tandis que d'un grand nombre d'autres germes spécifiques, poussant dans chacun de ces lieux, cet art particulier tirait son expression et son originalité pittoresque.

Les recherches de la plastique moravienne faites jusqu'à présent limitaient leurs études à l'ornement sculpté en pierre accompagnant l'architecture de l'édifice ou bien faisant partie de l'intérieur de l'église. Pourtant, les mêmes motifs à formes différentes apparaissent largement sur d'autres matières. Nous les rencontrons réalisés sur le tissu, peints sur les codex enluminés, travaillés dans le bois ou le métal, ou bien ciselés dans la peinture décorative. Sans tenir compte de sa riche application, le motif moravien, soit il végétal, zoomorphique ou géométrisé, s'inspirait de mêmes conceptions idéologiques ayant presque toujours les mêmes sujets religieux. Le caractère essentiel ne quittait pas tous ces motifs, la technique d'expression au contraire, changeait insensiblement des formes originelles des motifs représentés. Par exemple, un même motif, interprété sur le tissu, représenté en miniature ou bien sur la pierre se prêtait à l'imagination de l'artiste en permettant à sa main

habile de le traiter d'une façon tantôt plus fine et plus riche, tantôt plus grossière et plus simple. L'effet réservé au motif représenté est, par conséquent, suggéré par la matière choisie, elle aussi. L'origine de l'ornement sculpté en pierre du type moravien a été largement traité dans la littérature scientifique du pays et de l'étranger. Les voies et les solutions en ont été recherchées jusqu'au Caucase ou bien dans les riches trésors de la plastique préromane. On en tirait souvent des conclusions générales en insistant sur la provenance orientale de l'ornement. Naturellement, c'est le seul chemin vrai. Les résultats plus précis ne peuvent pas être atteints faute d'une étude plus complète relative à la plastique monumentale de l'époque byzantine tardive ainsi qu'à la sphère de ces influences éventuelles dans les territoires balcaniques du sud.

G. Millet, dans son analyse de la plastique du *e t* du XII^e siècle conservée sur le sol byzantin, a souligné, tout en citant les influences venues du Caucase, que la sculpture ornementale à trois éléments spécifiques: végétal, zoomorphique et géométrique, étaient devenue la décoration la plus chère à l'intérieur d'une église. Plus loin, le même auteur distingue deux styles de l'ornement en pierre: l'un, réalisé dans la Grèce, et l'autre, plus au nord, réalisé dans les régions macédoniennes. Finalement, après le morcellement du grand empire de Dušan, «au temps de Vukašin et de Marko, l'école de la Serbie byzantine fait une plus large place à la sculpture». La naissance de ce style a été suivie d'une évolution lente mais sûre. A Constantinople et dans les proches alentours la tradition sévère s'y opposait assez longtemps ne cédant pas aux efforts nouveaux. Par contre, régions éloignées, détachées de la métropole au point de vue politique et géographique, se montraient plus favorables aux conceptions nouvelles. A vrai dire, le processus se faisait, au début, d'une manière difficile et presque timide, mais progressivement le sol grec et macédonien rompait avec la tradition. Les régions de la Serbie de Lazar offraient les conditions plus avantageuses à une adoption plus rapide des conceptions nouvelles.

Ce n'est qu'au milieu du XIV^e siècle que ce nouveau style de la plastique en pierre commençait à occuper une place considérable dans l'architecture des monuments érigés sur les territoires méridionaux. A regrets, les invasions turques dans ces régions ont arrêté le développement plus complet de ce style naissant. C'est ainsi que dans les régions macédoniennes, les motifs jusqu'alors inconnus et dont Millet a déjà remarqué l'infiltration signalant leur origine orientale, ont été réalisés dans la pierre par les mains habiles des maîtres quelques décénies avant qu'ils se soient affirmés sur les monuments de Pomoravlje. Les conceptions nouvelles ont laissé leurs traces même sur les monuments moins importants construits dans les régions de Kosovo et de Métohia, notamment dans celles du bassin de la Banačka Morava ou bien dans les environs de Novo Brdo. Ils témoignent que dans les dites régions, au milieu du XIV^e siècle, la vie artistique était intense. Non seulement dans l'architecture, mais aussi dans la peinture murale, ces tendances nouvelles, devançant leur temps, se faisaient sentir dans ces mêmes régions pour ne devenir mûres que dans les créations artistiques de la Serbie de Lazar. Ces lieux, jusqu'à naguère insuffisamment connus et pauvres en documentation systématique, nous en fournissent les données précieuses.

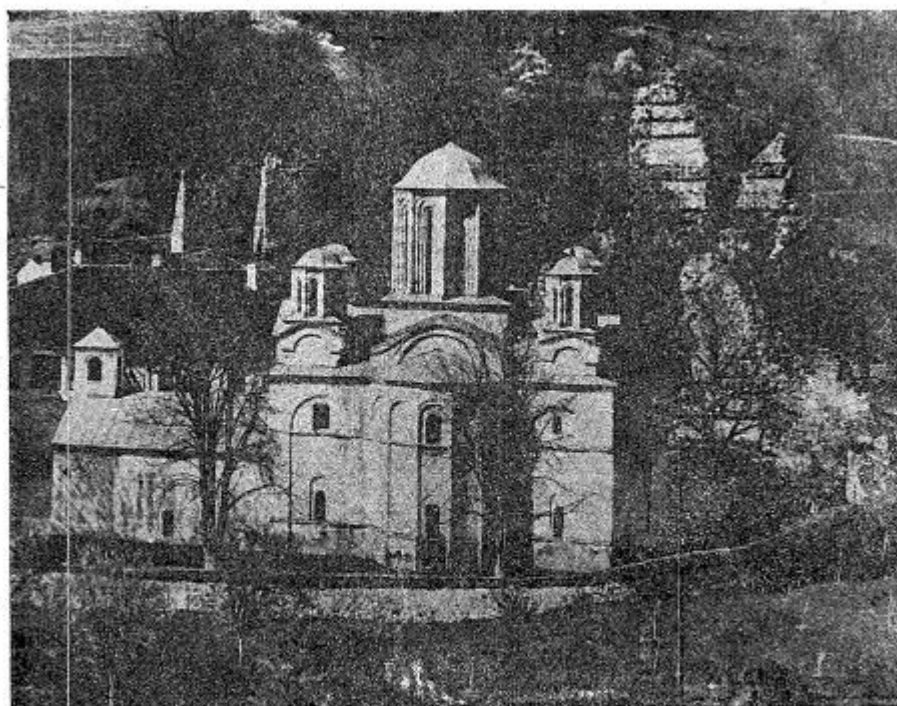
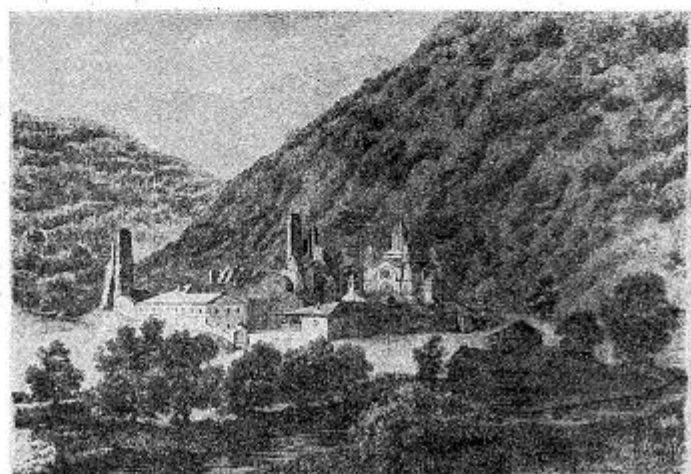
L'activité culturelle au temps du prince Lazar et surtout sous le règne de son filshéritier, Despot Stephan, a conduit toute la création artistique serbe à son point de perfection.

Lès témoins les plus directs de ces réalisations architecturales et celles de l'ornement sculpté, ce sont, sans aucun doute, de nombreux monuments qui s'offrent à notre vue. Les contremaîtres et les artistes ont exécuté, sur le sol de l'Etat médiéval serbe, un nouveau type de construction en le revêtant dans l'ornement sculpté. La naissance de ce nouveau modèle d'édifice ne tient guère aux formes toutes faites déjà connues, elle est due plutôt à la symbiose des influence athonites mêlées aux traditions qui portent sur les solutions bizarres de la croix inscrite allongée de l'époque de Milutin.

L'activité intellectuelle dans les écoles de Resava et Ljubostinja nous révèle la fleuraison littéraire de la culture Médiévale. Les foyers de culture, à part des gens de lettre, réunissaient d'autres artistes, à savoir: miniaturistes, enlumineurs, copistes etc. On y rencontrait les zograph^{es} dont la palette, plus qu'à la peinture, mettait un accent plus intense aux «Passions du Christ, ou bien offrait aux »Saints Guerriers des places honorables, dans les absides latérales. Bien que leur imagination fût saisie de mauvais présentiments inspirés par l'angoisse des guerres fréquents, les peintres ont su se détacher quelquefois de la rude réalité pour s'élancer sur d'autres voies et tourner leur touche vers des sujets moins sévères. Alors,

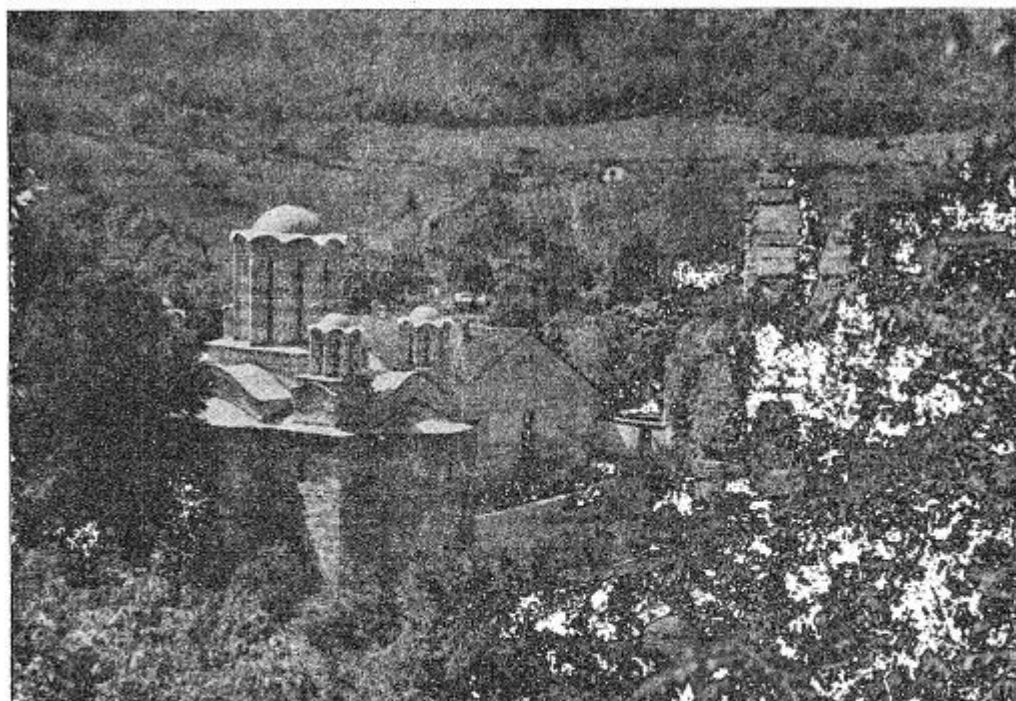
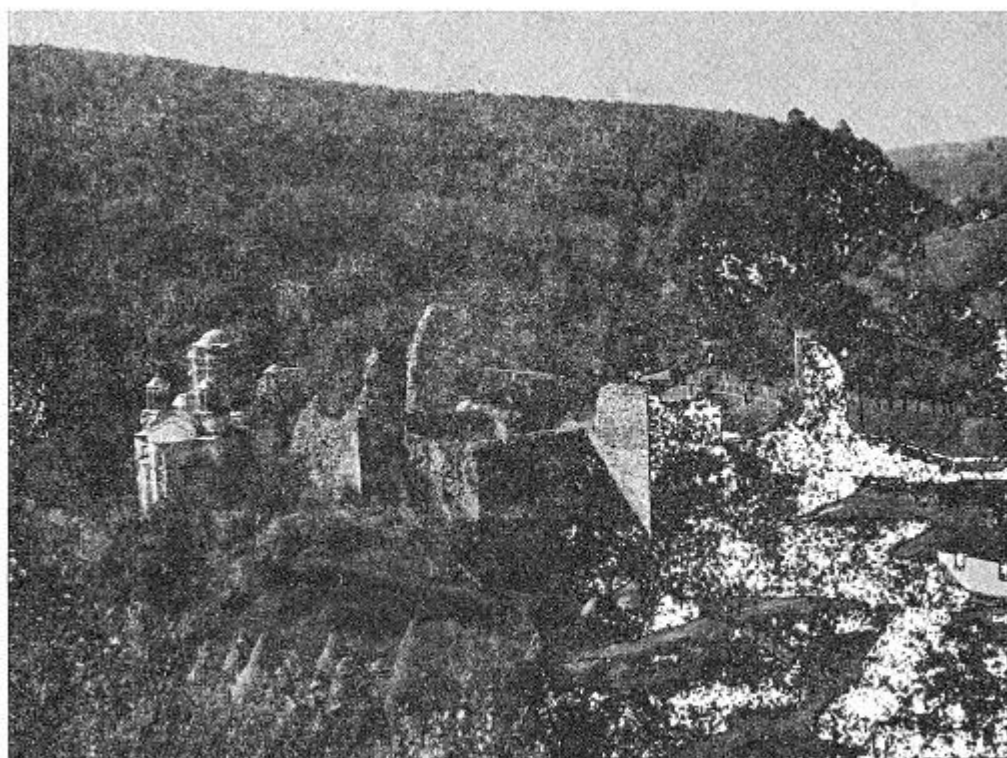
ils enrichissaient leurs compositions des personnages plus vivants, représentés dans les triangles, qui incarnaient la vie et la chaleur. A ce sens du pittoresque, ils joignent les tons d'un bleu d'azur dont ils colorient les tuniques de leurs personnages.

En résumé, les maîtres de Pomoravlje travaillaient au réveil d'une poussée artistique vigoureuse laissant derrière eux la tradition conservatrice. Cette tradition a dû céder la place à une nouvelle renaissance, d'une impulsion plus fraîche, qui se manifestait dans l'architecture aussi bien que dans la sculpture et la peinture murale.

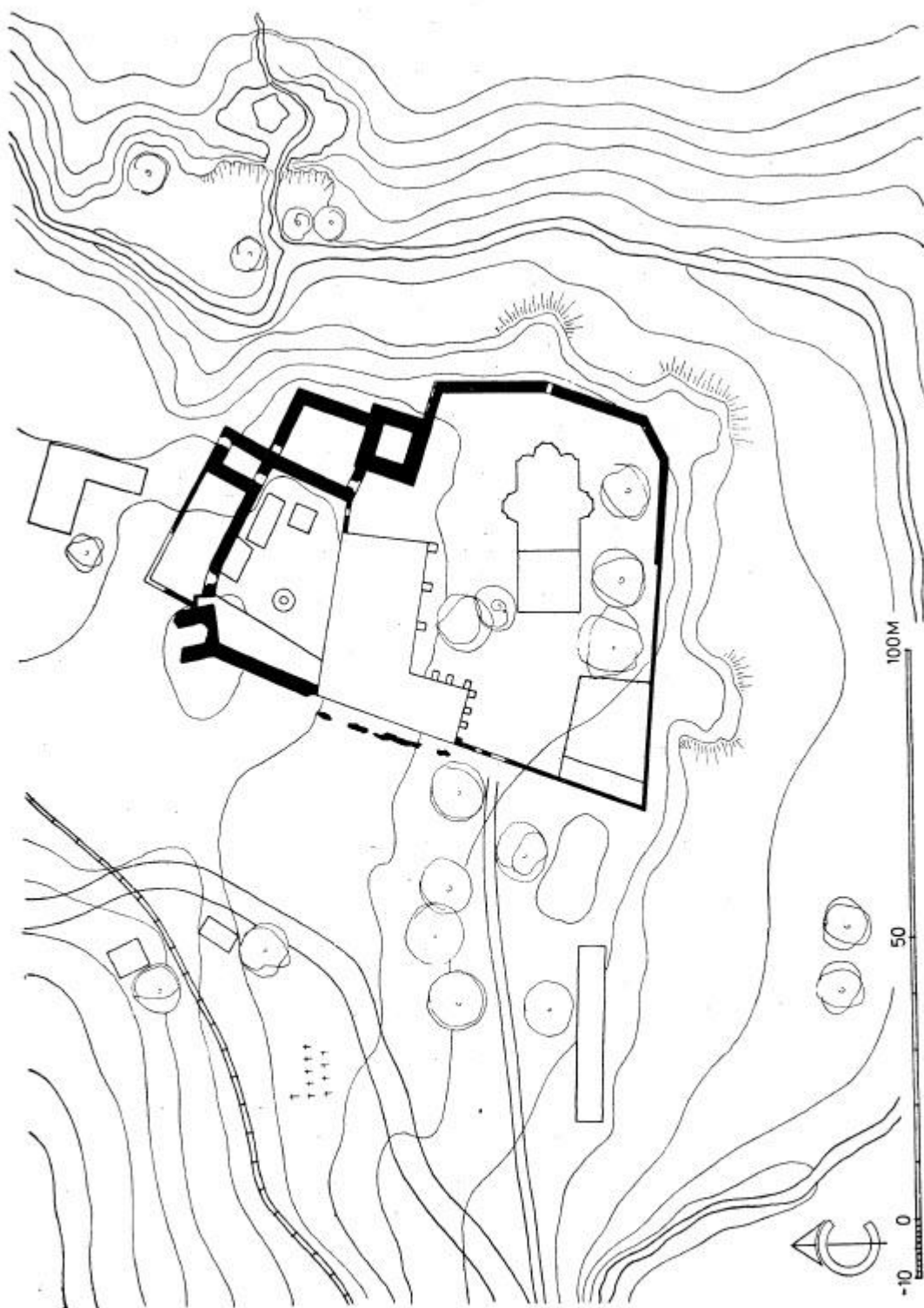


Т. II Изглед манастира по Каницу (горња два фотоса) и између два рата
(фото Путник)

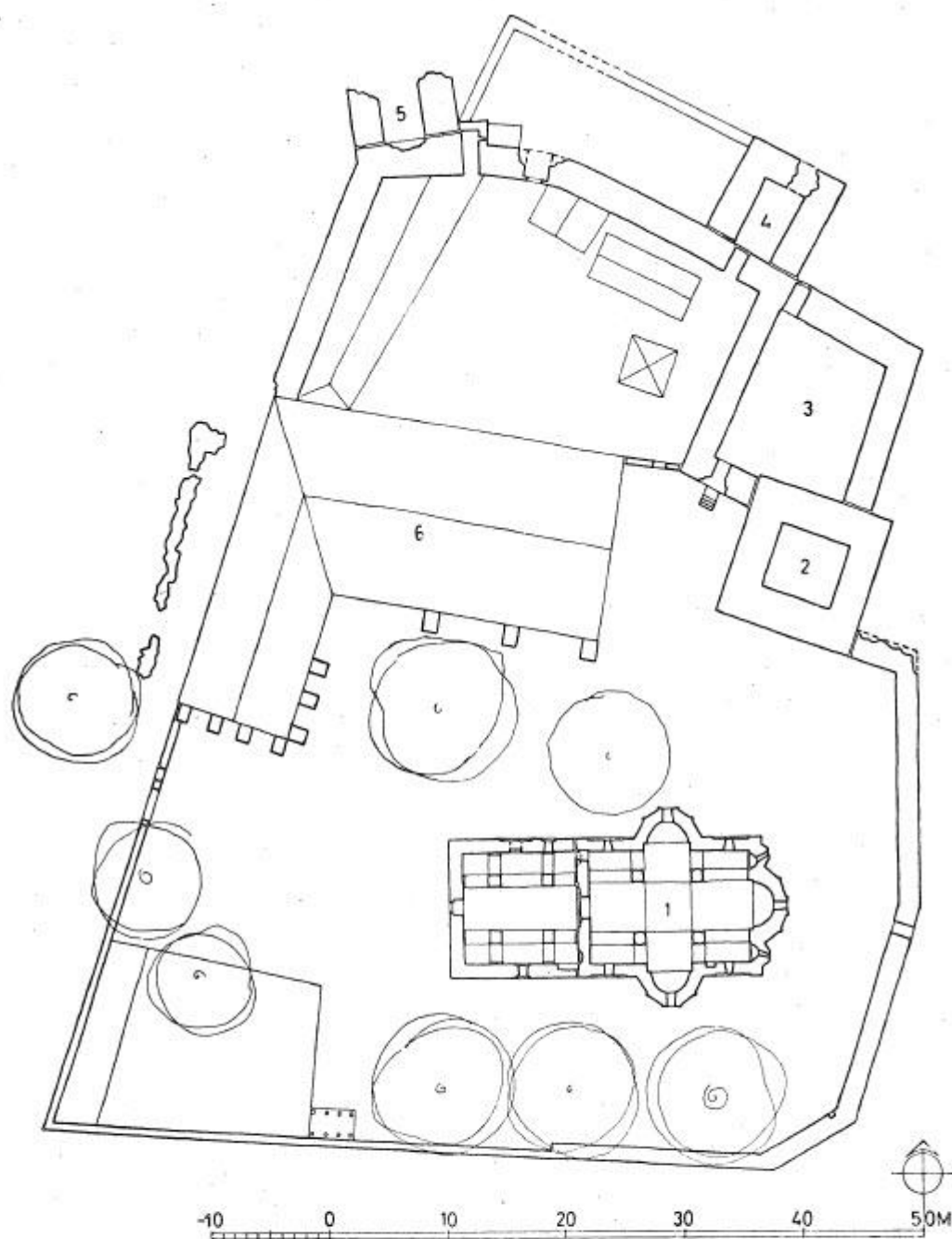
T. II Vue du monastère selon Kanic (deux photos en haut)
Vue du monastère entre deux guères (phot. Putnik)



T. III Општи изглед са североисточне стране (горе) и са југоистока (доле)
T. III Vue générale côté nord-est (en haut) et côté sud-est (en bas)

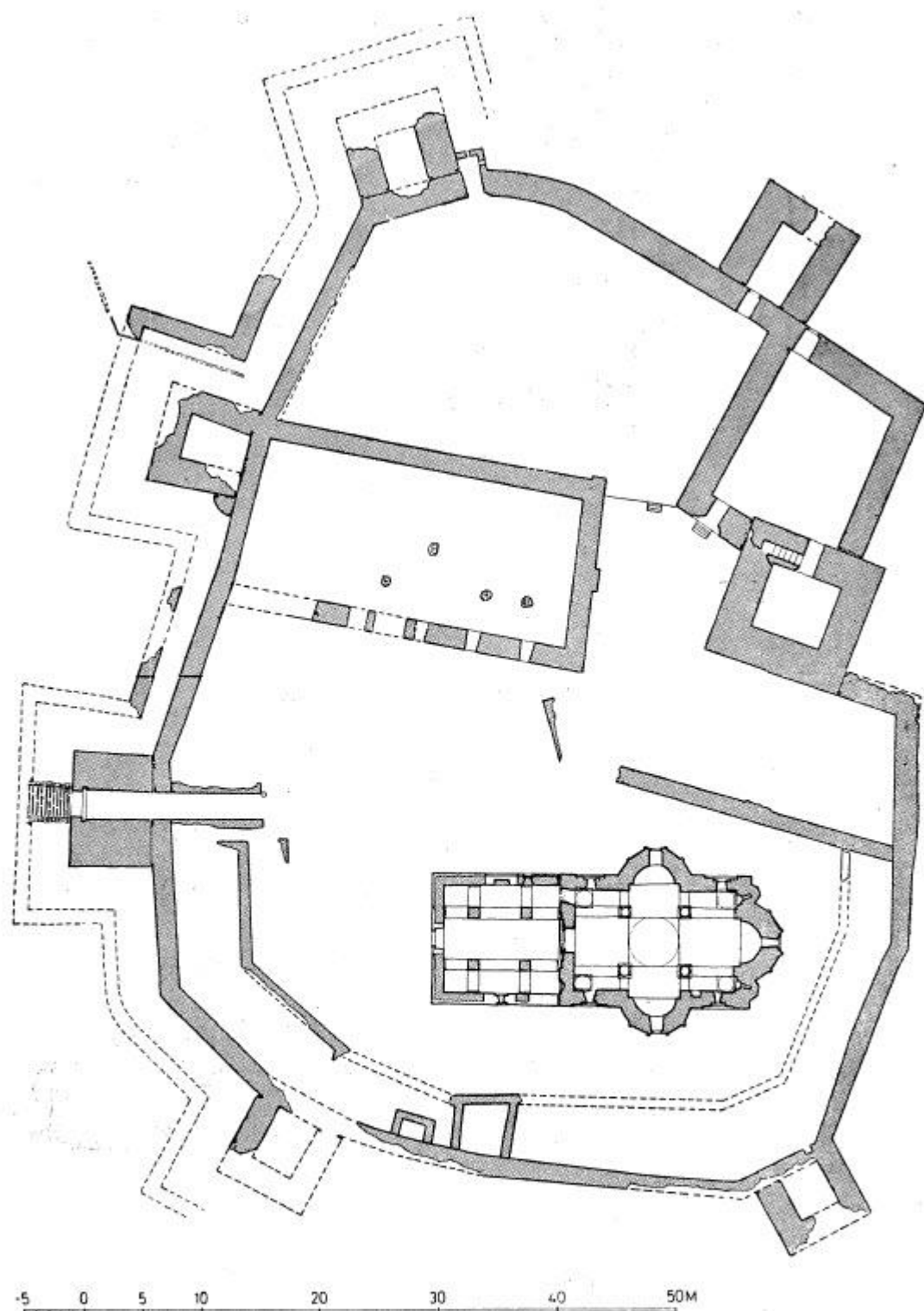


T. IV Ситуација манастирског комплекса
T. IV Plan de situation

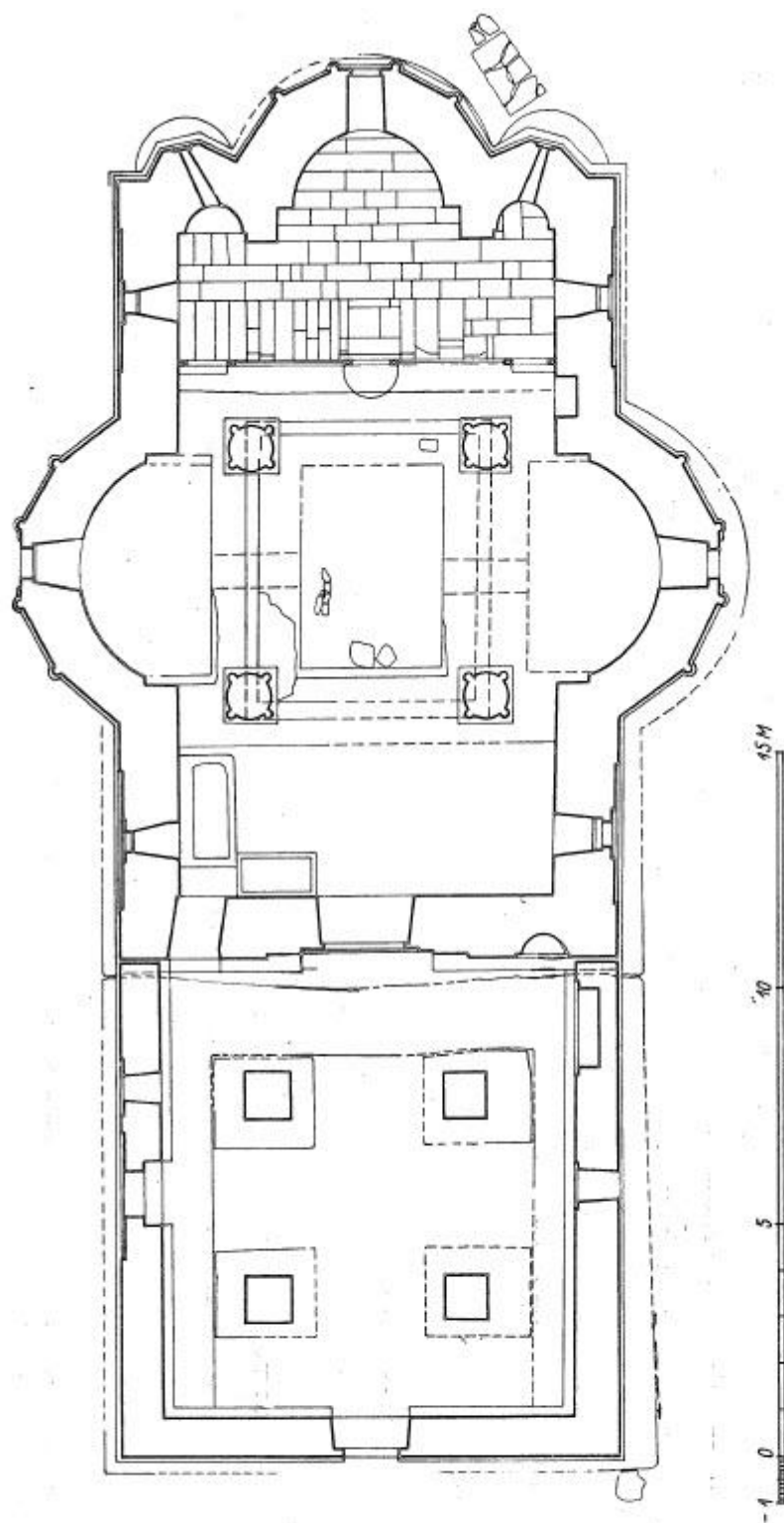


- 1 crkva
- 2 donžon kula
- 3 „lazaret“
- 4 odbranbena kula
- 5 kula „Miloša Kobiliča“
- 6 Dionisijev konak

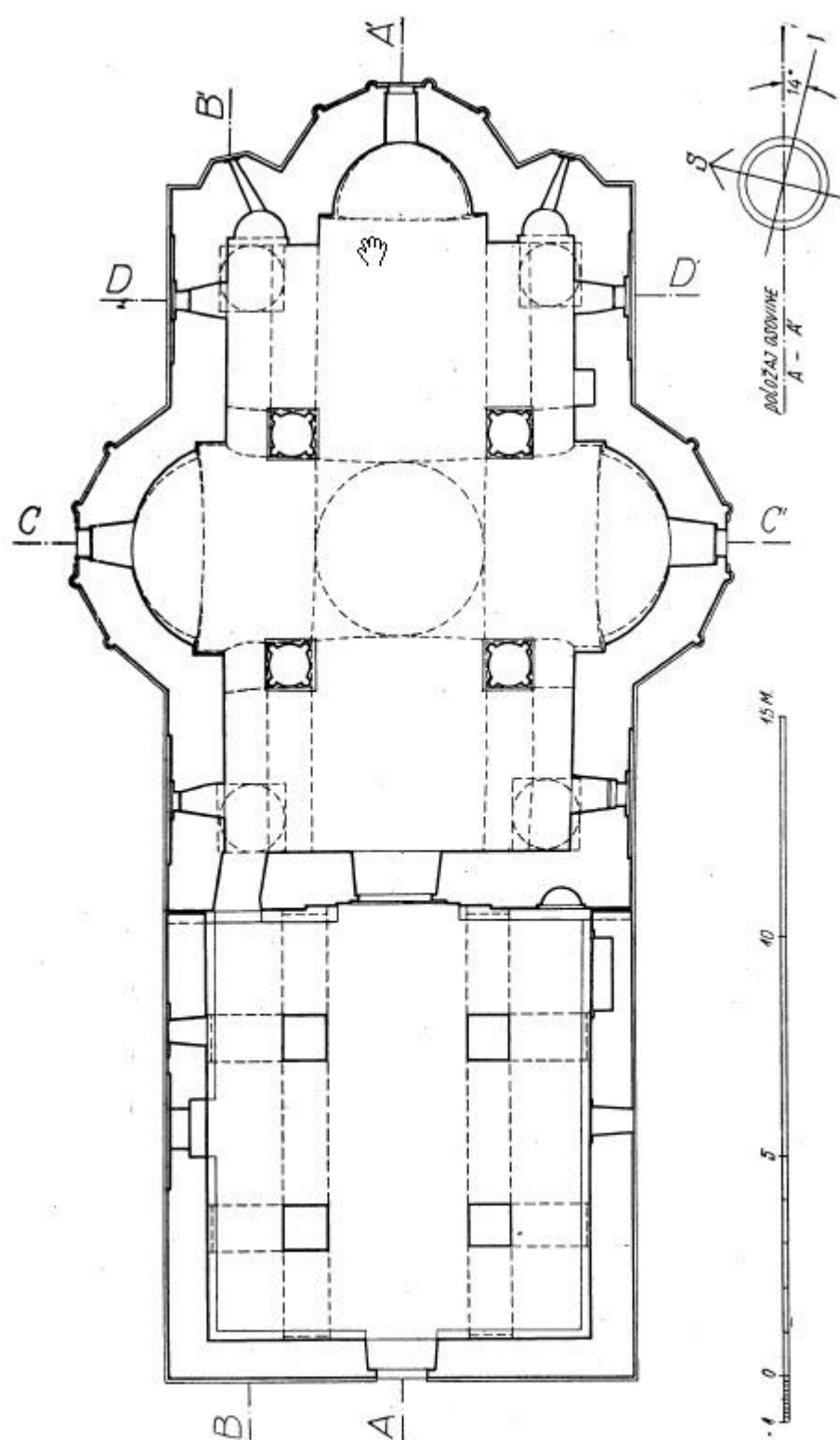
T. V Uža dispozicija manastirskog ansambla graђevina. Danasnje stanje
T. V Dispositions des constructions monastiques Etat actuel



T. VI Ситуација манастира после археолошких ископавања са откривеним деловима зидова и кула
 T. VI Plan de situation du monastère après les fouilles archéologiques.
 Parties de murs et tours

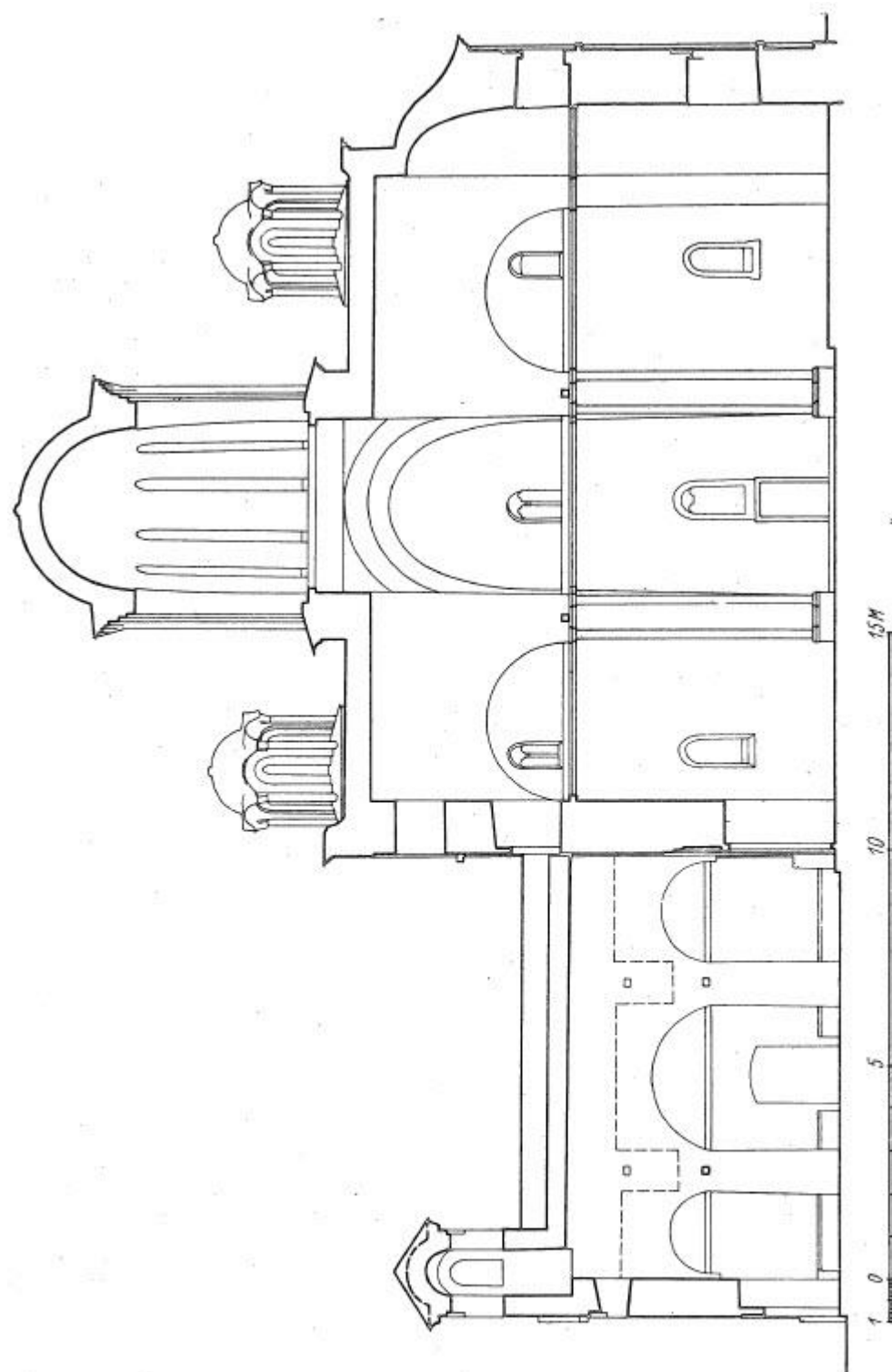


T. VII Основы церкви с террасами
T. VII Plan de situation de l'église. Fondements

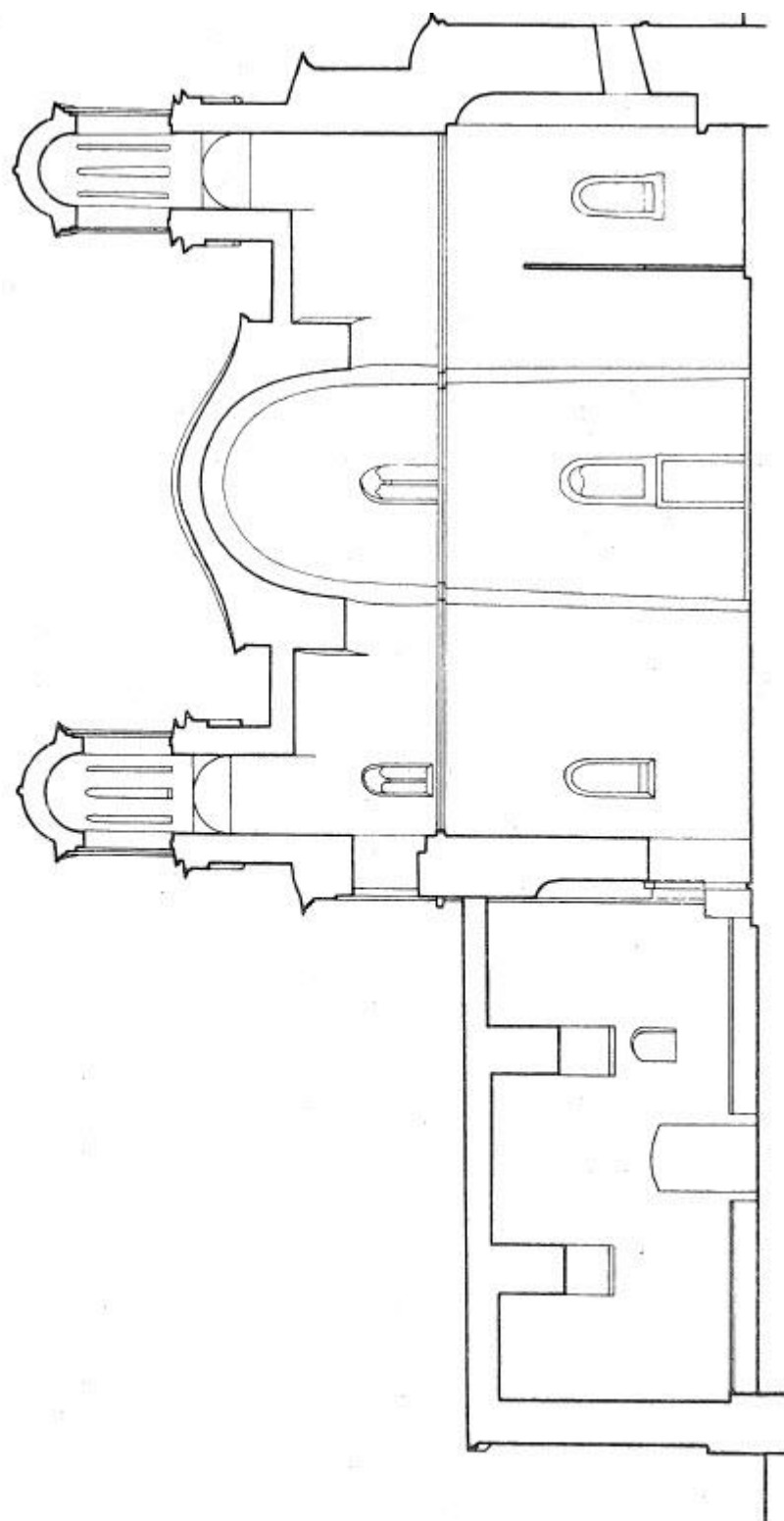


Т. VIII Основа цркве у нивоу 1,20 м изнад пода наоса

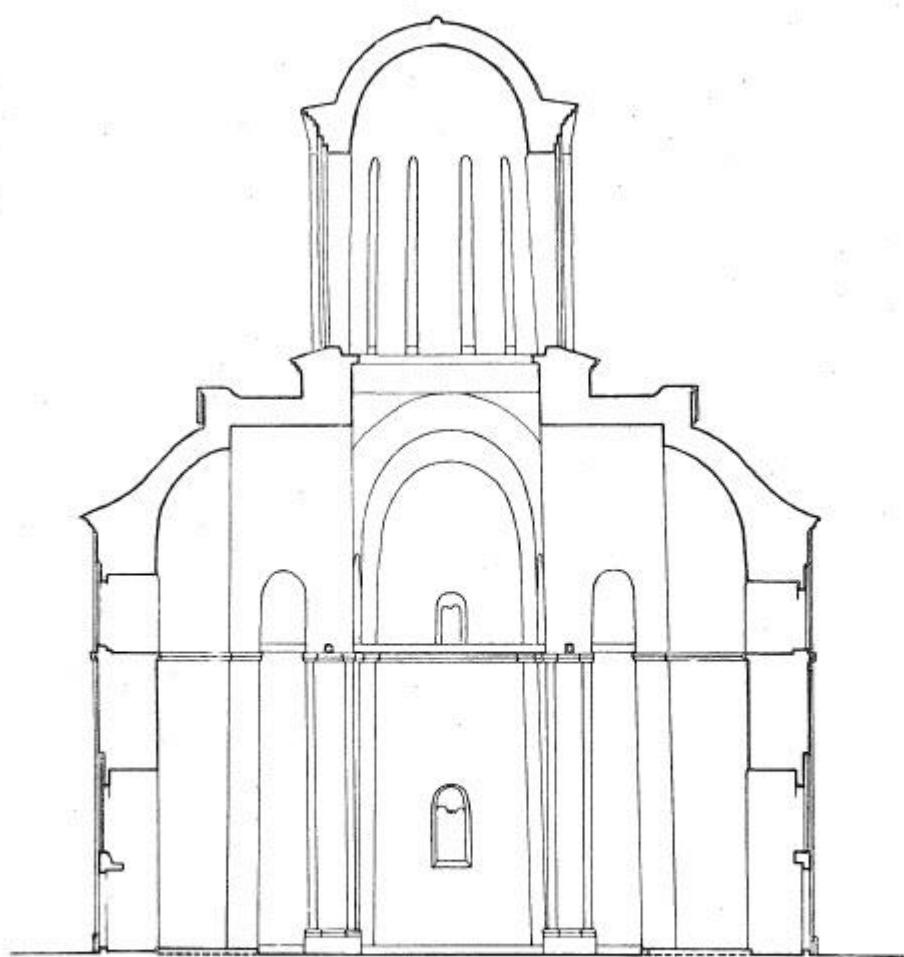
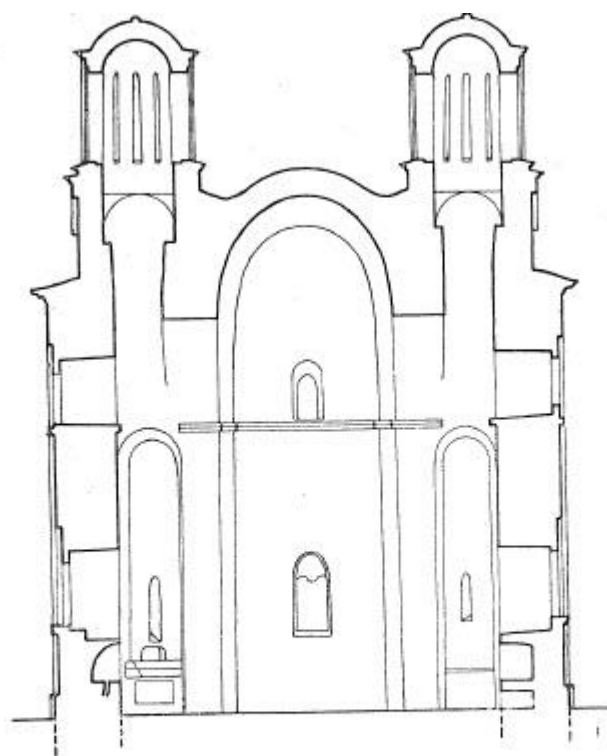
T. VIII Plan de situation de l'église au niveau de 1,20 m, audessus du plancher de naos



Т. IX Подужни пресек А — А¹
 Т. IX Coupe longitudinale A — A¹

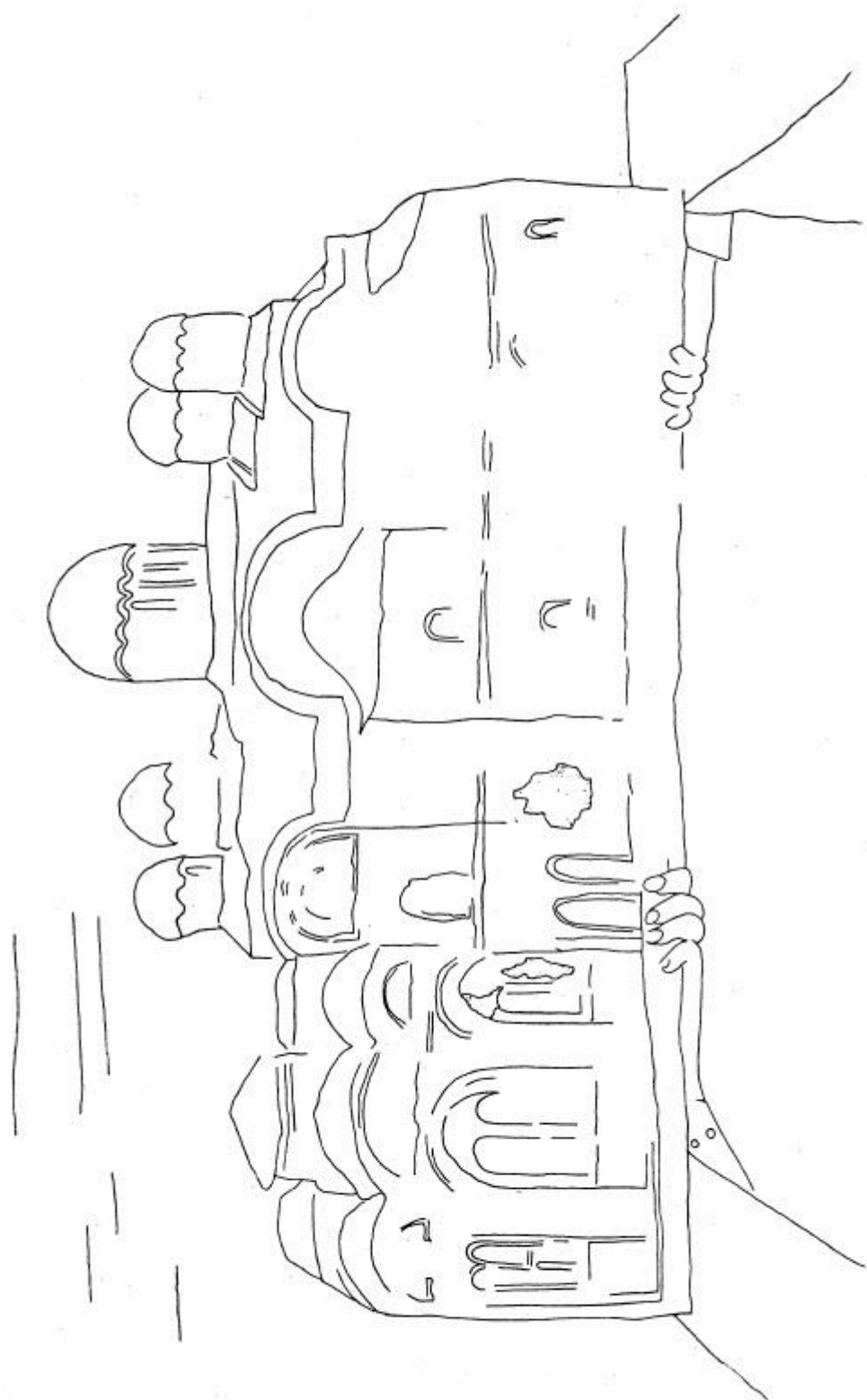


Т. X Полужный пресек В — В¹
 Т. X Coupe longitudinale В — В¹

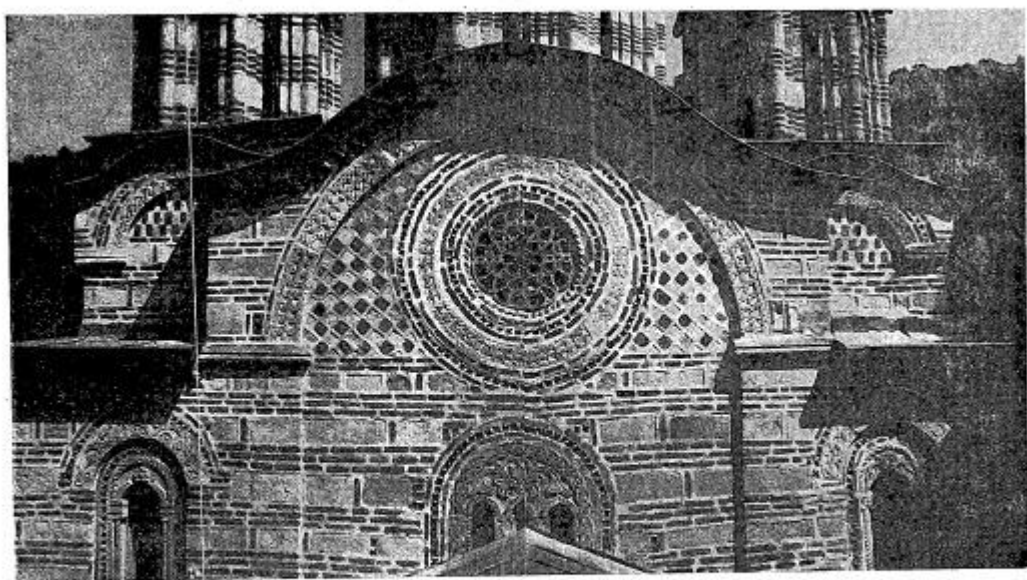
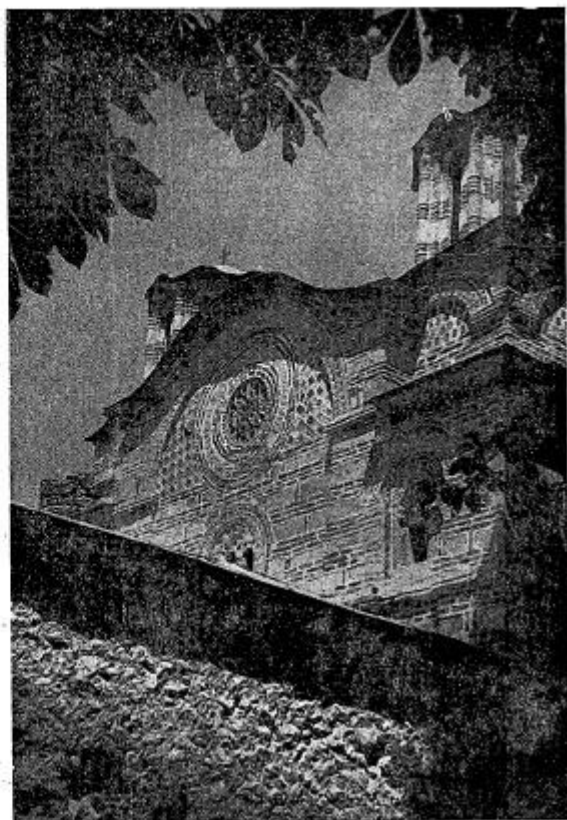


Т. XI Поперечный пресек С — С' и D — D'

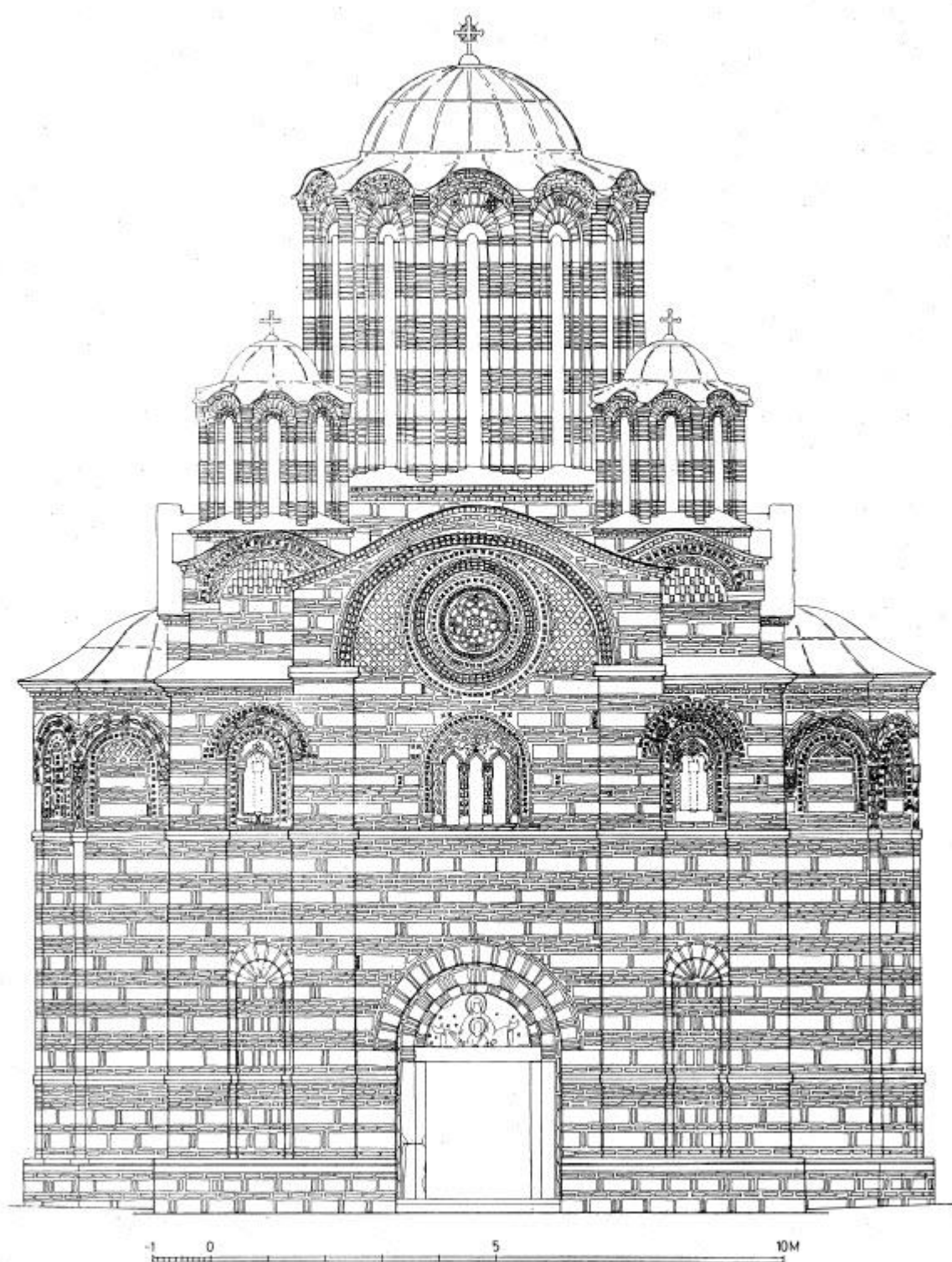
T. XI Coupe transversale C — C' et D — D'



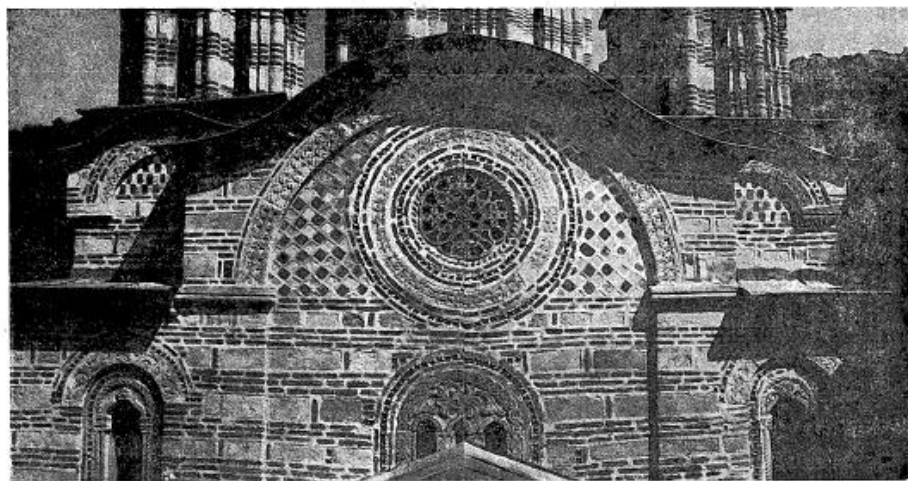
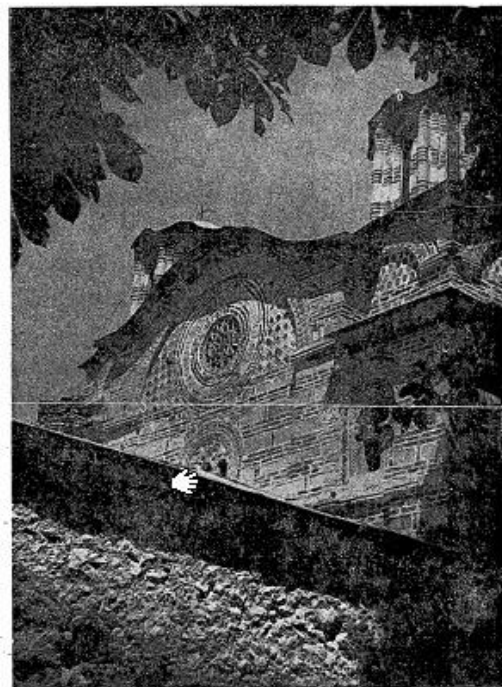
T. XII Криторски модел цркве са нартексом
T. XII Maquette de l'église avec narthex appartenant aux donateurs



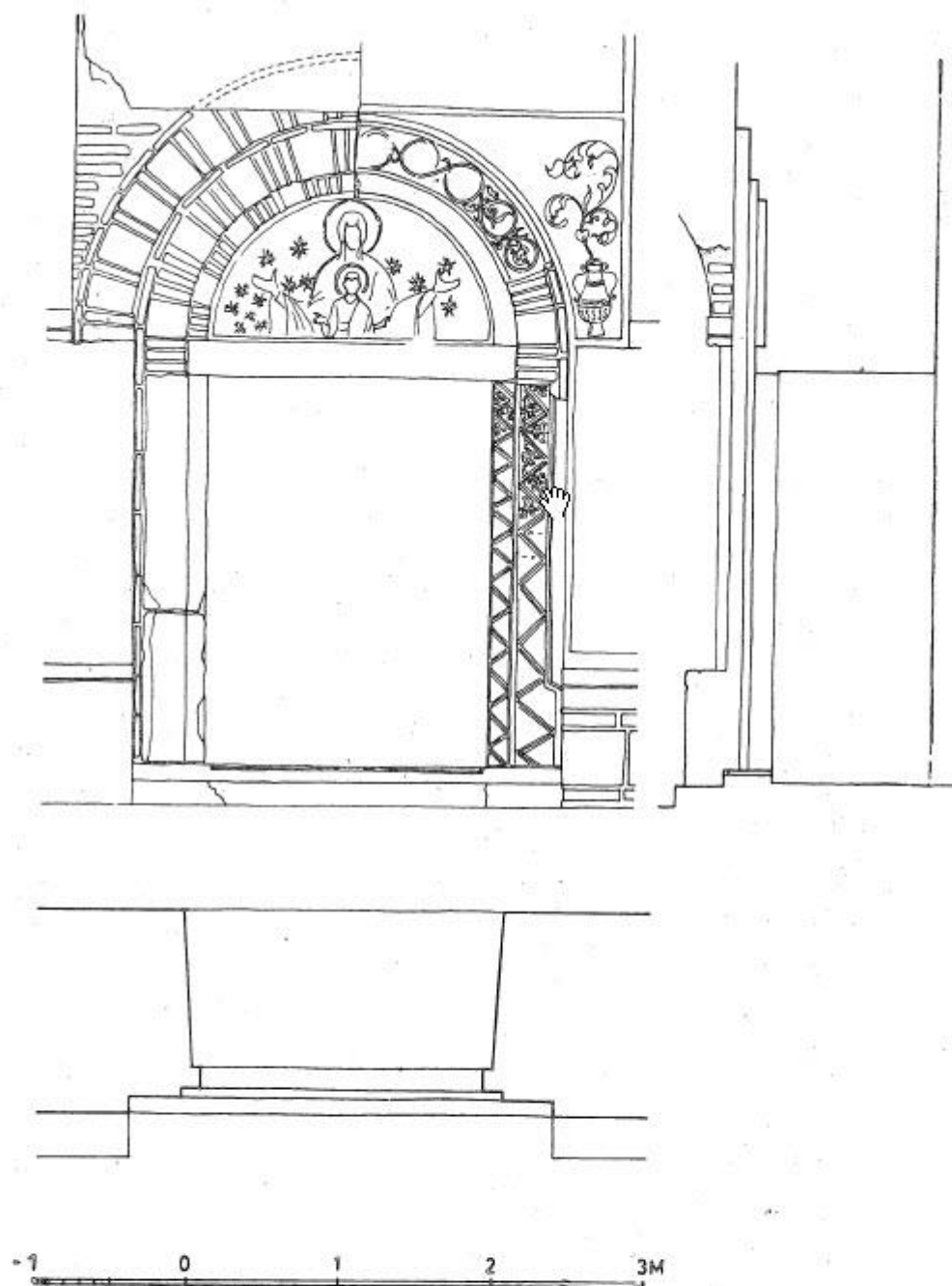
Т. XIV Изглед западног дела фасаде (горе снимко М. Ковачевић)
 T. XIV Vue de façade occidentale (en haut, Phot. M. Kovačević)



У. XIII Западна фасада цркве. Реконструкција без нартекса
 T. XIII Façade occidentale de l'église. Reconstruction sans narthex

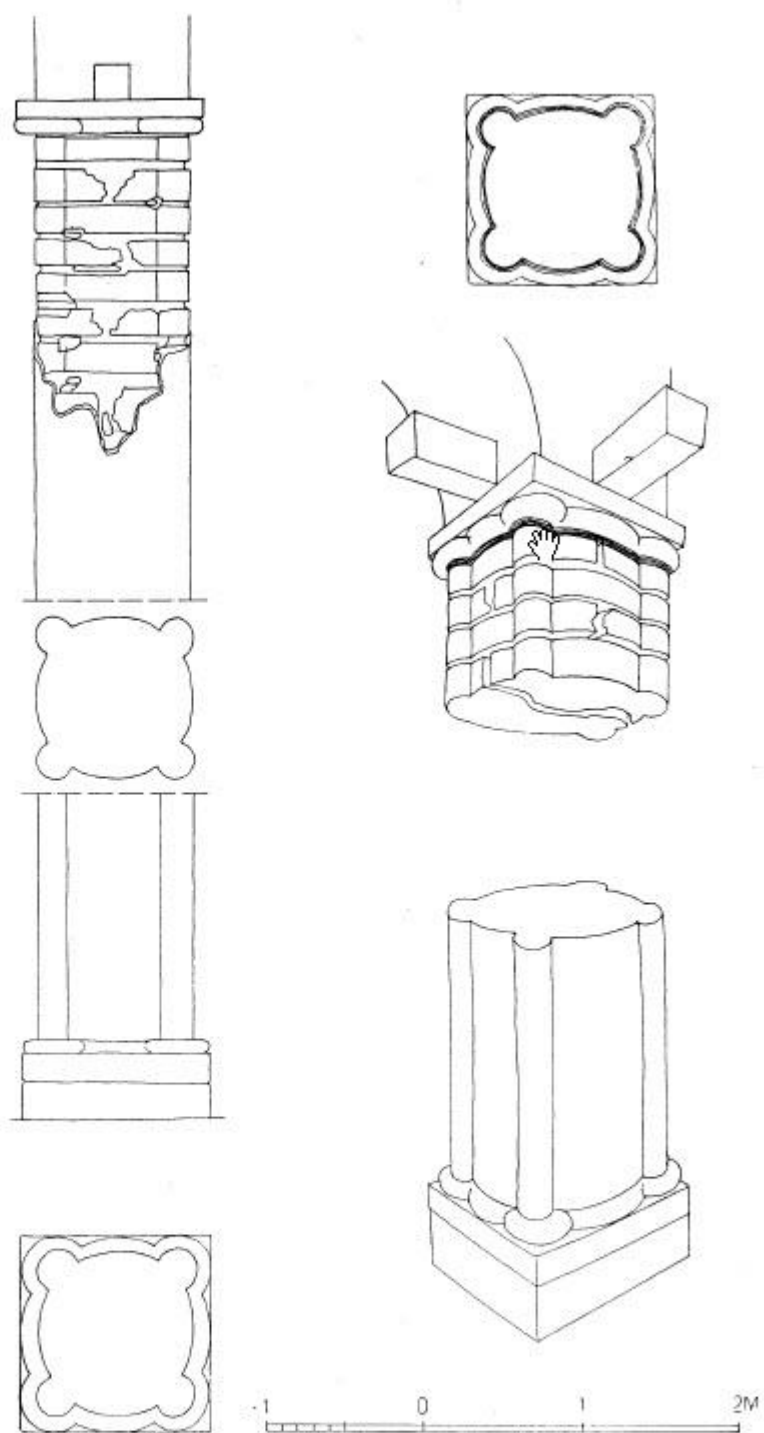


T. XIV Изглед западног дела фасаде (горе снимко М. Ковачевић)
T. XIV Vue de façade occidentale (en haut, Phot. M. Kovačević)

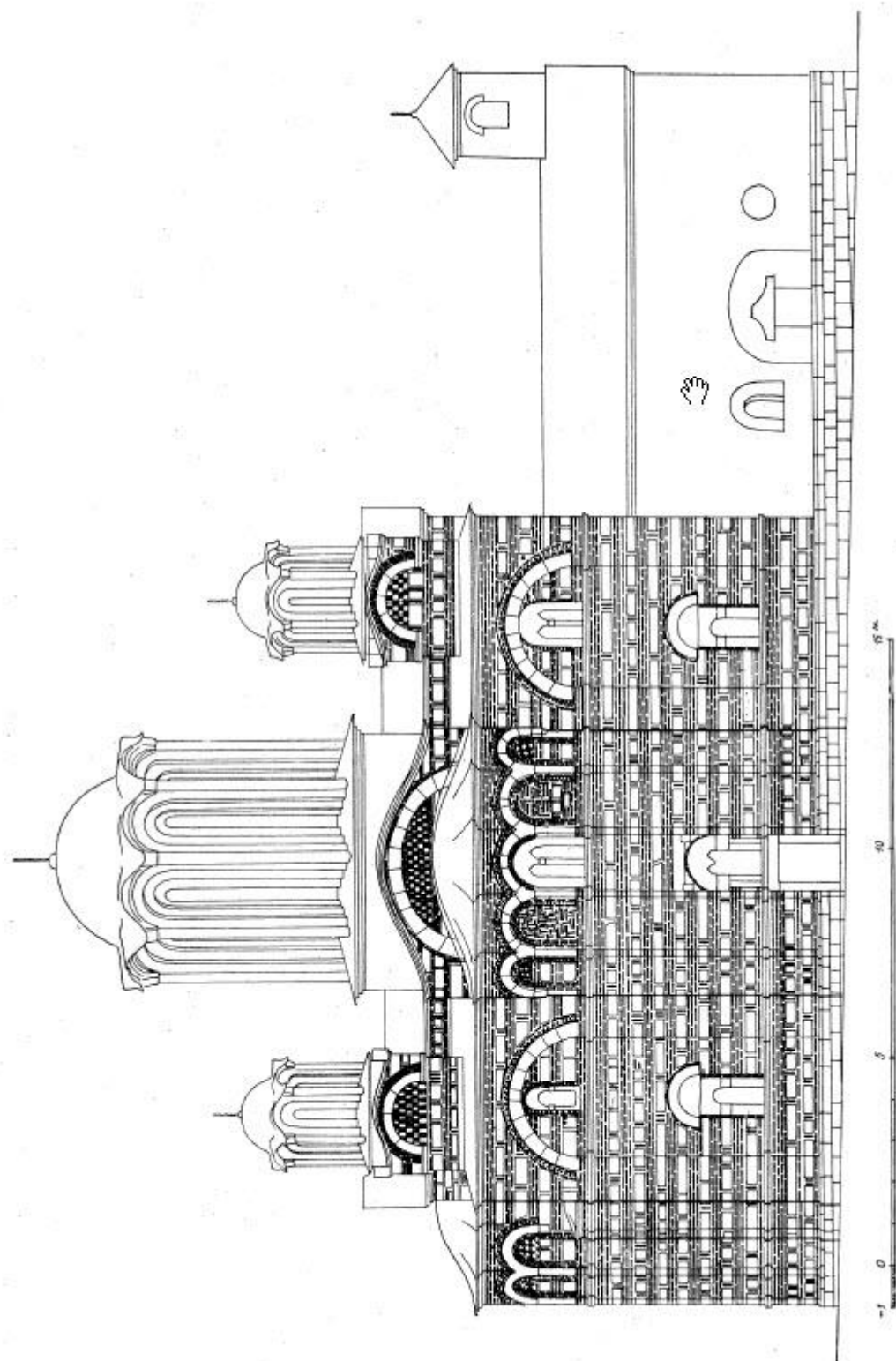


T. XIX Портал наоса: лево оригинални делови зидања, десно делови покривени живописом каснијег датума

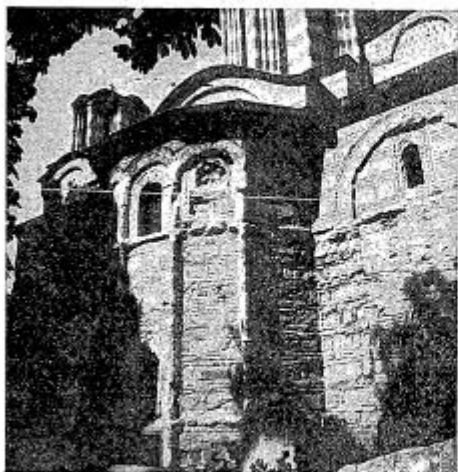
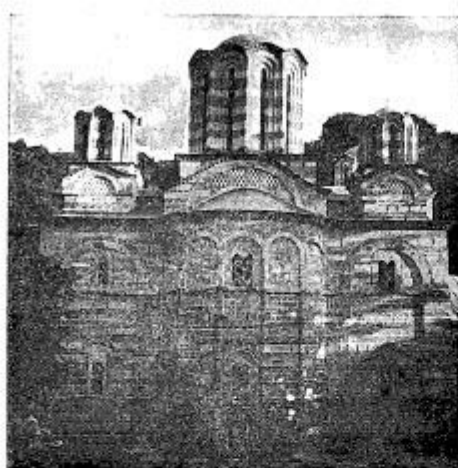
T. XIX Portail du naos: parties originales (à gauche); parties sous peinture de la date postérieure (à droite)



T. XX Стубац поткуполног простора
T. XX Piliér sous coupole

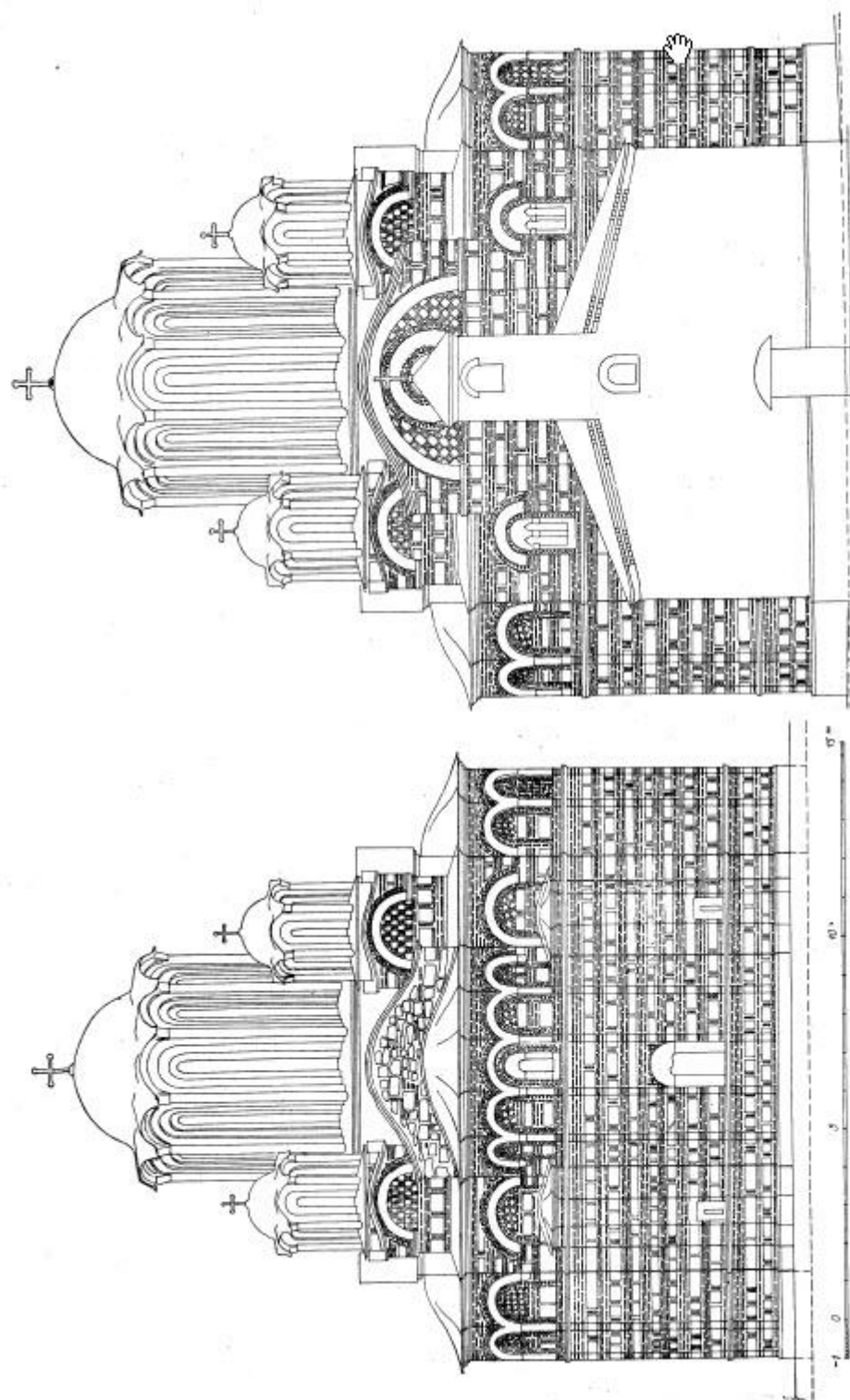


T. XVII Casa de Garcia
T. XVII Fachada nord

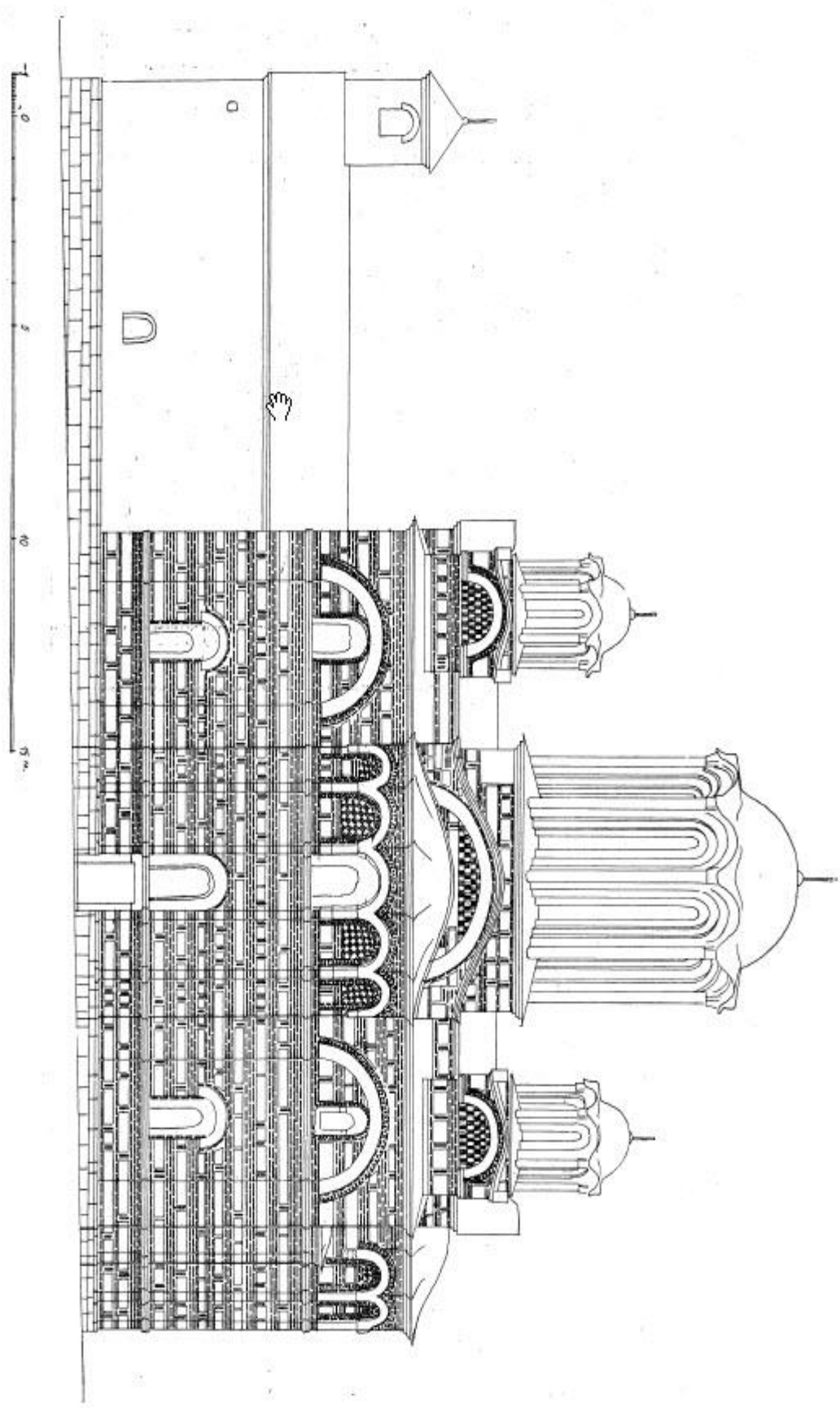


Т. XVIII Изглед северне фасаде цркве (горе), источни изглед (у средини) и јужни изглед (доле)
 T. XVIII Vue de la Façade nord (en haut); vue de l'est (au milieu) et vue de sud (en bas)

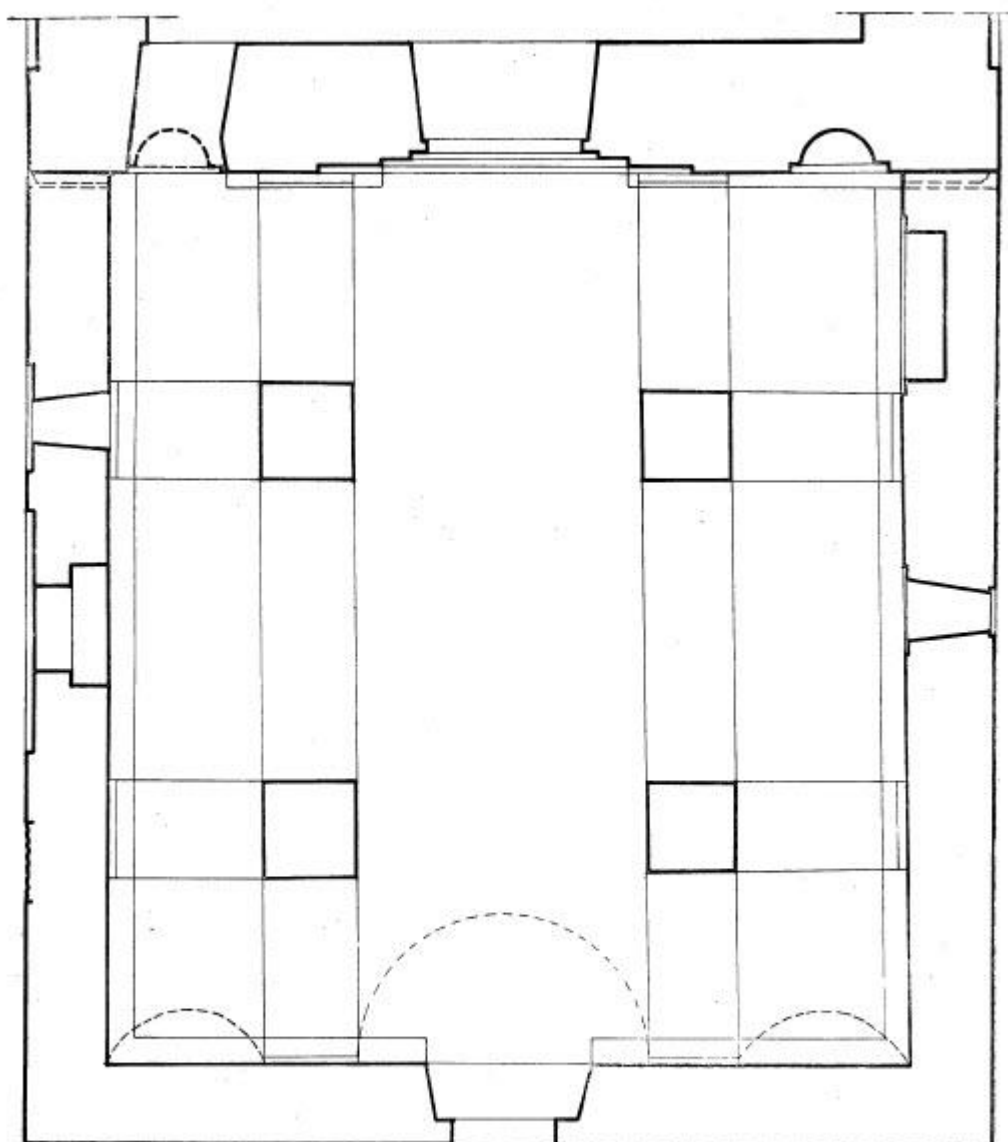
XVIII



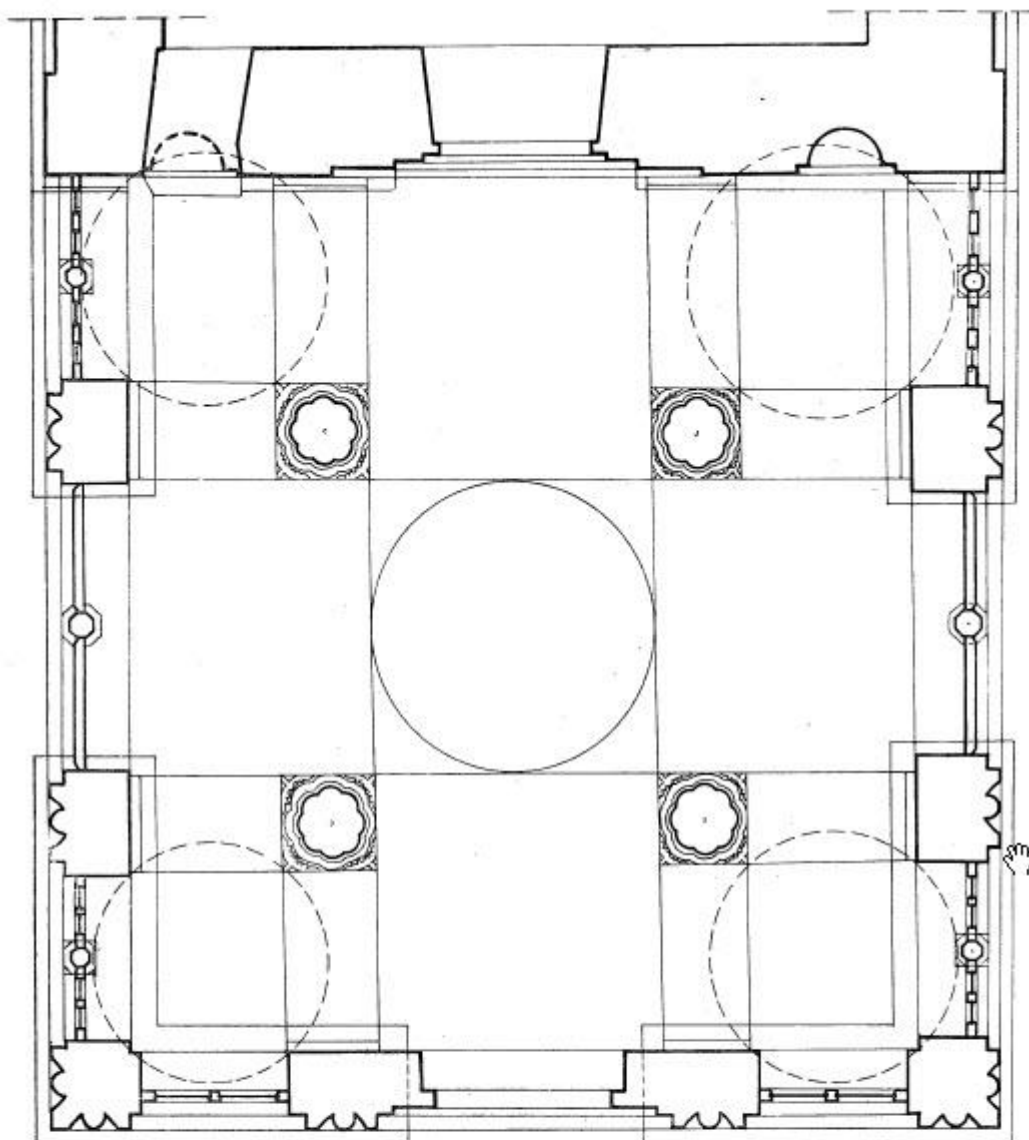
T. XV Facade orientale de l'église (à gauche) et facade occidentale de l'église (à droite)



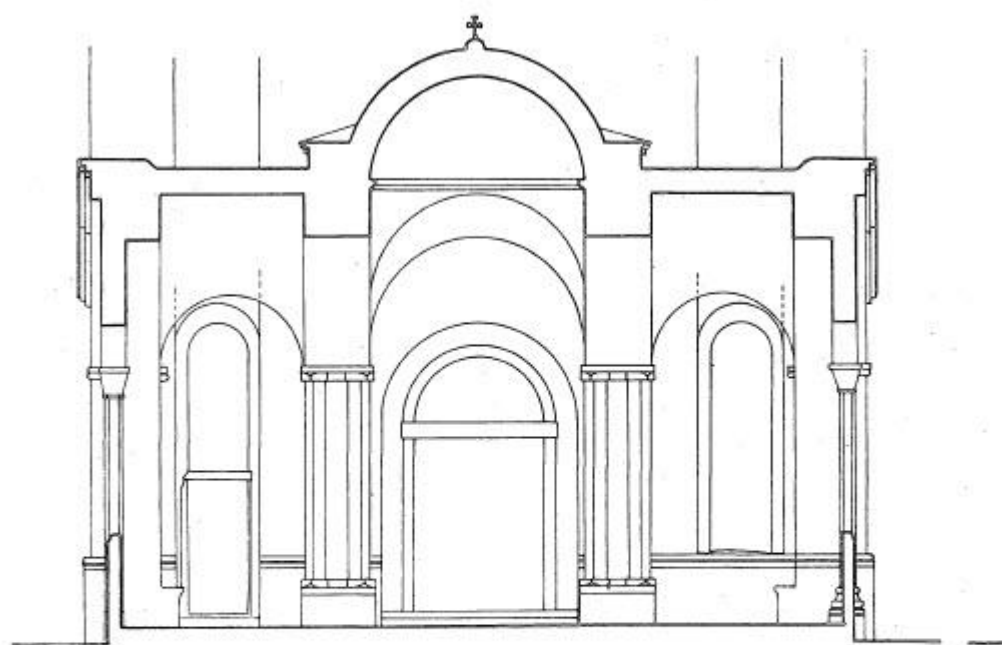
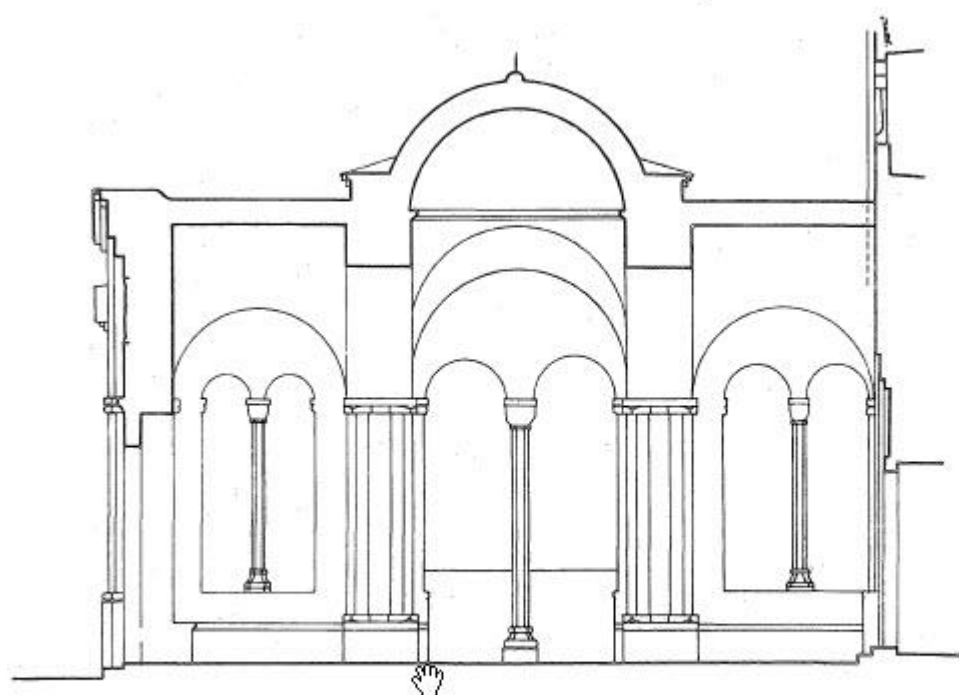
T. XVI Igreja do Espírito Santo
F. XVI Fachada meridional



Т. XXI Основа Стефановог нартекса
 T. XXI Plan du narthex d'Etienne



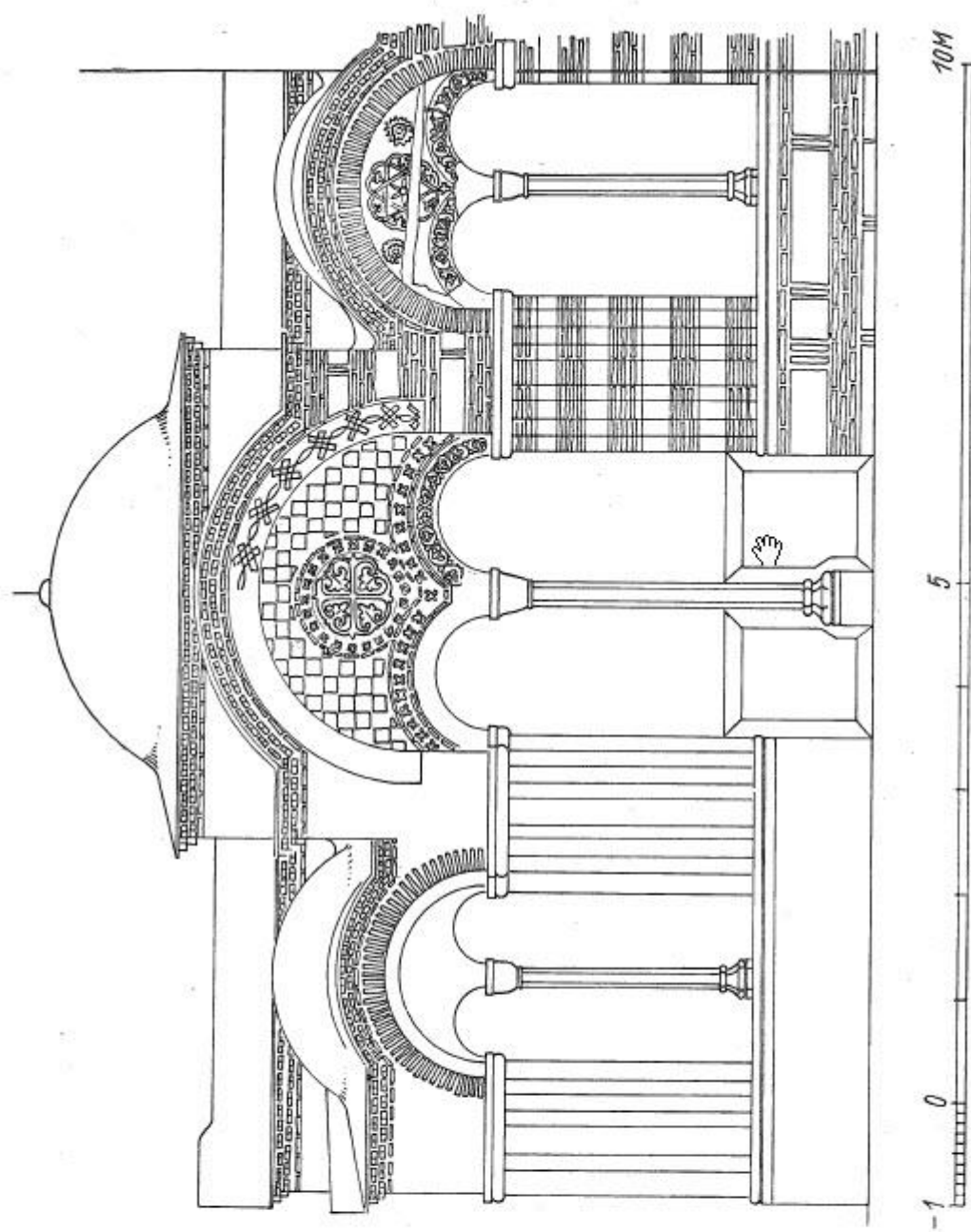
Т. XXII Основа Лазаревог нартекса; реконструкција
 T. XXII Plan du narthex de Lazar. Reconstruction



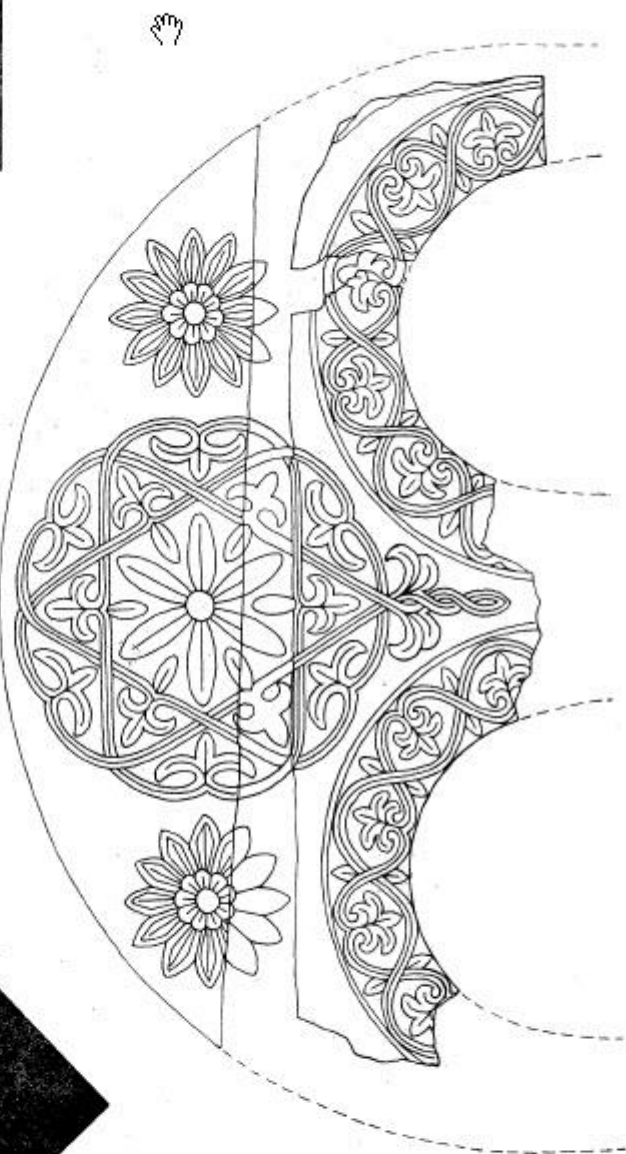
Т. XXIII Реконструкција подужног пресека (горе) и попречног пресека (доле)
 Т. XXIII Coupe longitudinale (en haut); coupe transversale (en bas). Reconstruction



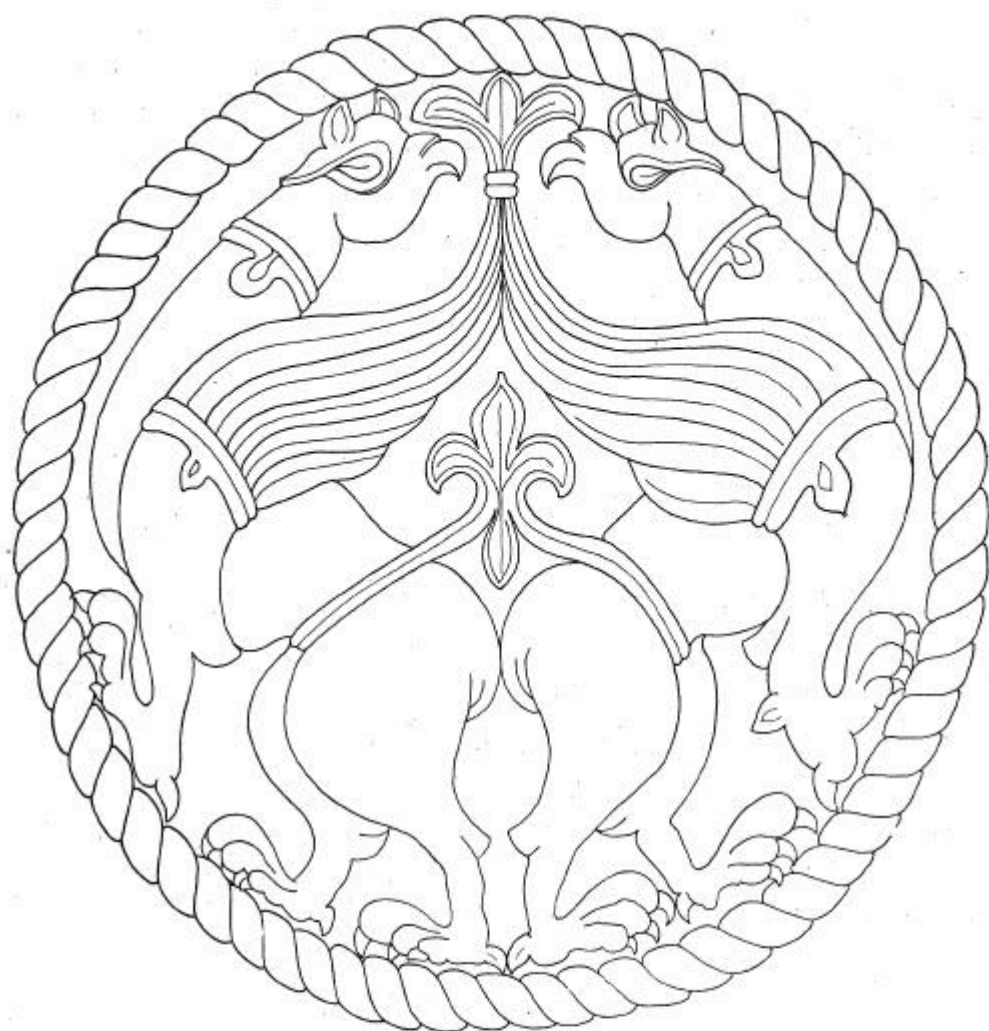
T. XXIV Реконструисани изглед западне фасаде нартекса
T. XXIV Vue de la façade occidentale du narthex reconstruit



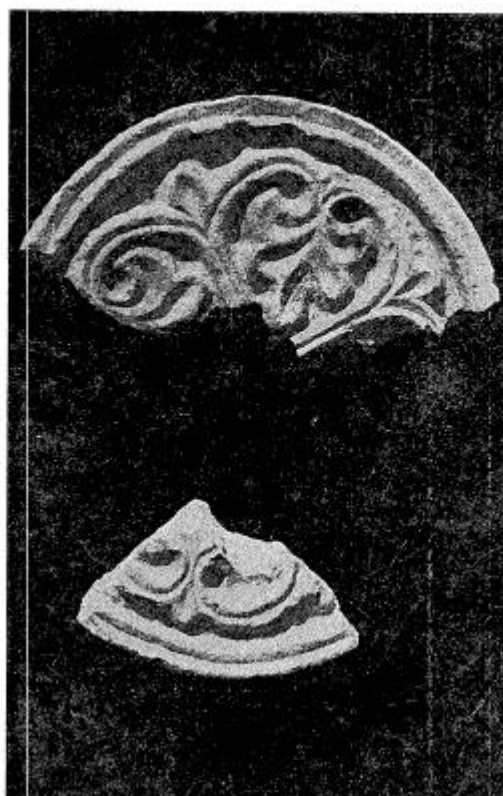
Т. XXV Реконструкция изглед јужне фасаде нартекса
 T. XXV Vue de la façade méridionale du narthex reconstitué



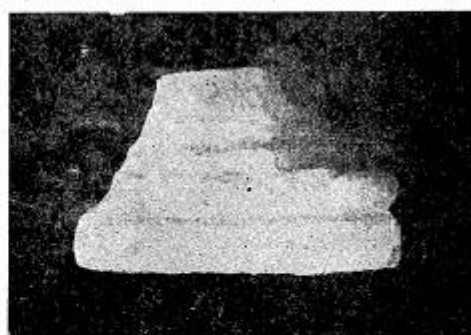
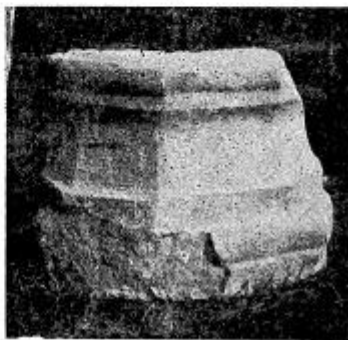
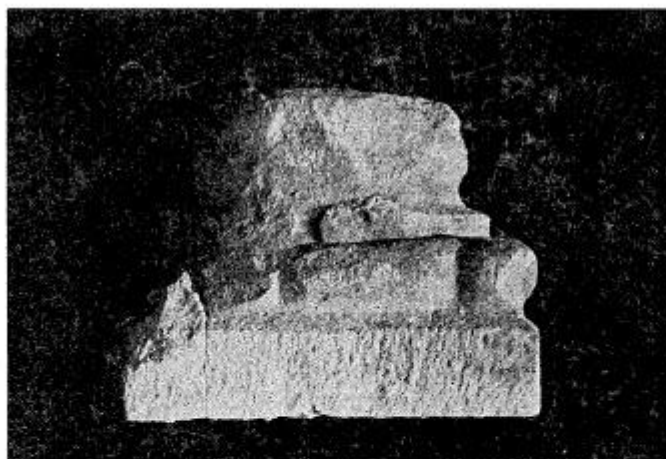
Т. XXVI Реконструкция тимпана двојног отвора
 T. XXVI Tympan de la baie geminée. Reconstruction



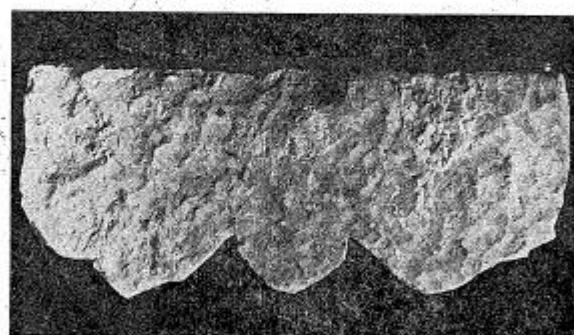
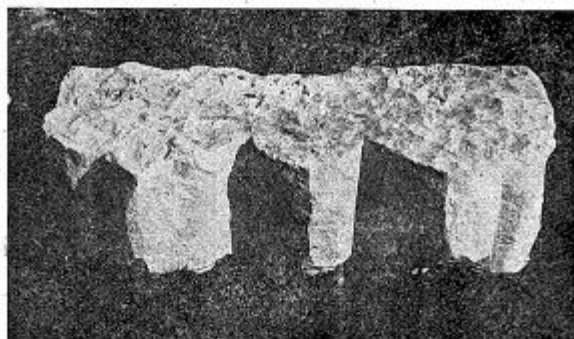
T. XXVII Медаљон са грифонима из тимпана двојног отвора
T. XXVII Médaillon à griffons du tympan de la baie géminée



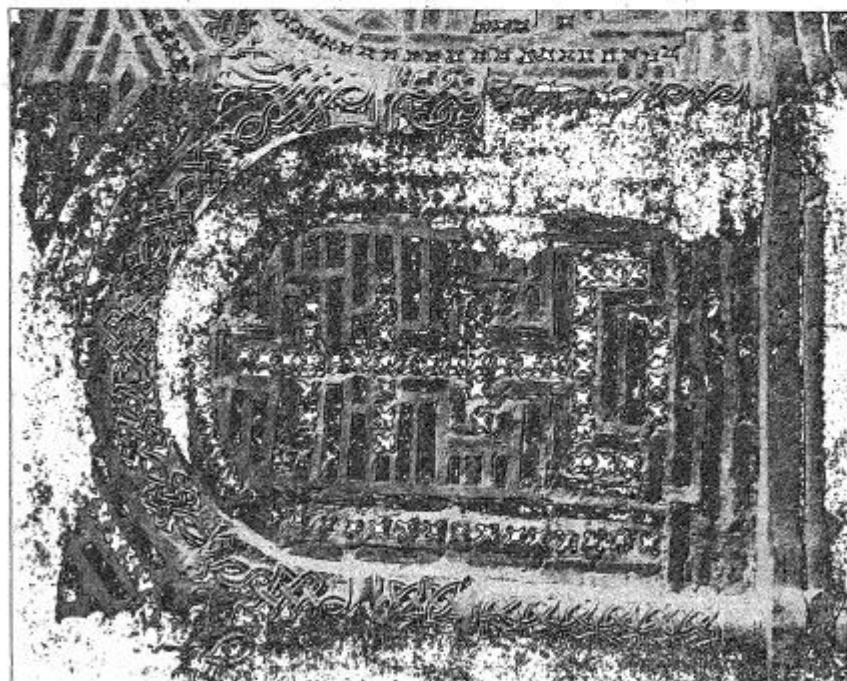
Т. XXVIII Фрагменти пуних розета
T. XXVIII Rosaces. Fragments



T. XXIX Стопе стубова са двојних отвора нартекса
T. XXIX Soubassements des piliers provenant des bales geminées du narthex

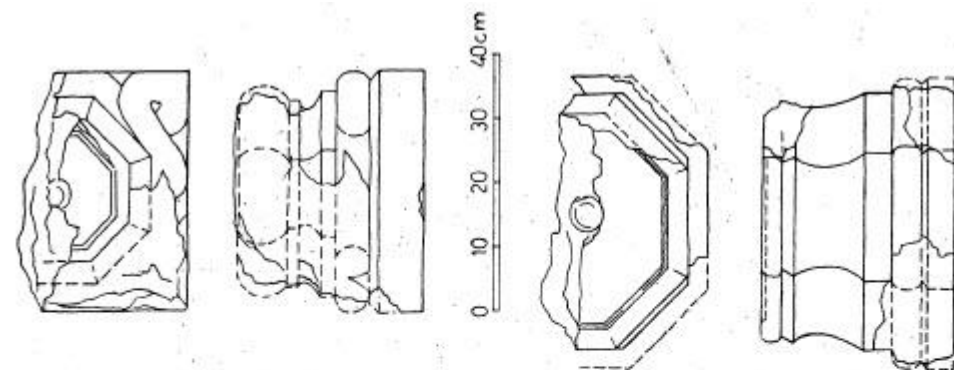
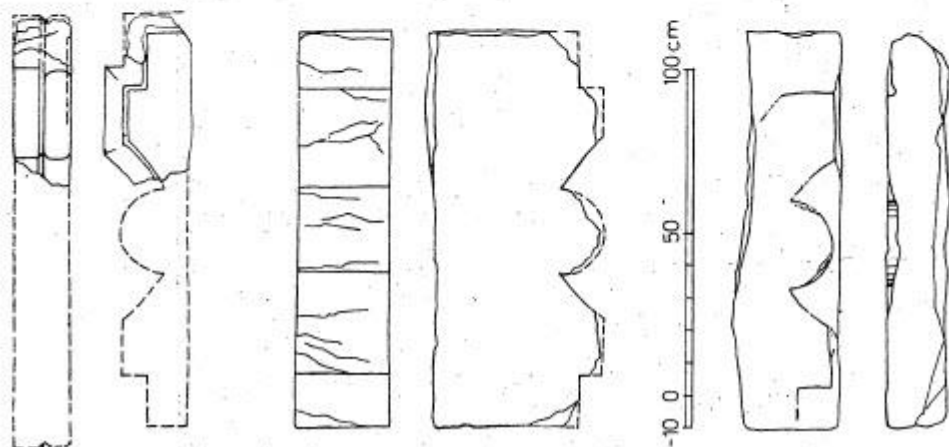
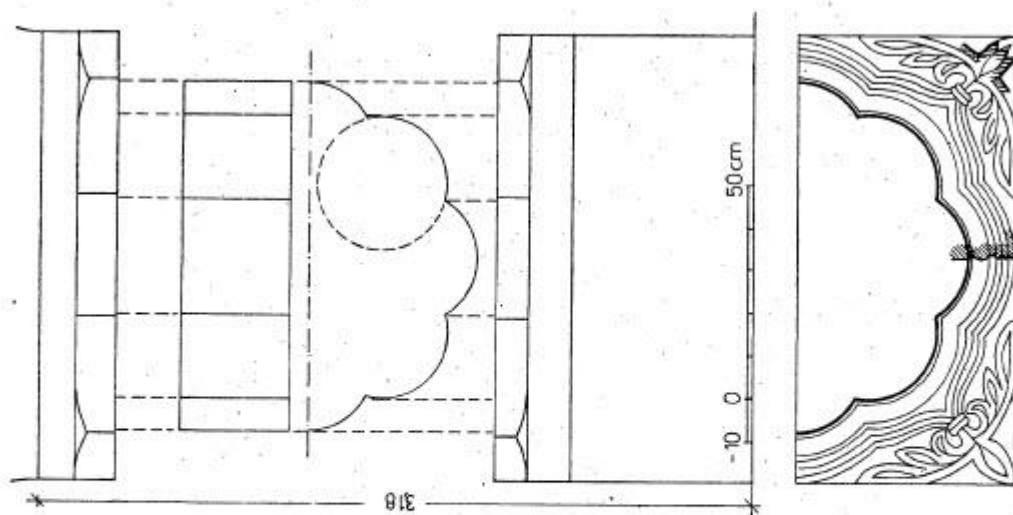


T. XXX Профилн стоне стубова из унутрашности припрате, венаца и стубаца
са фасада нартекса
T. XXX Pieds des piliers de l'intérieur du narthex. Chapiteaux et colonnettes de la
façade du narthex. Vue du profil

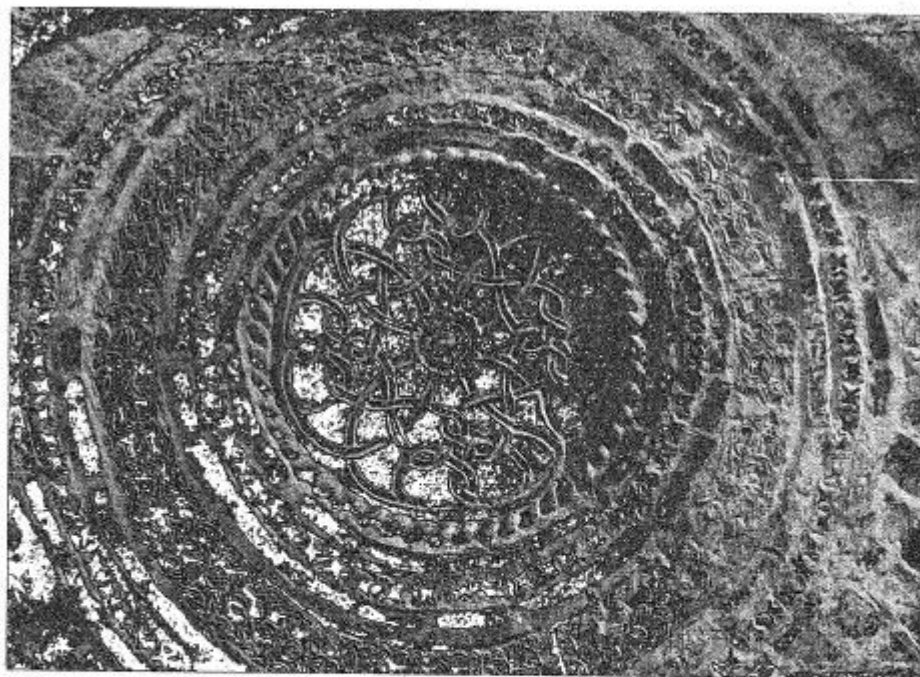
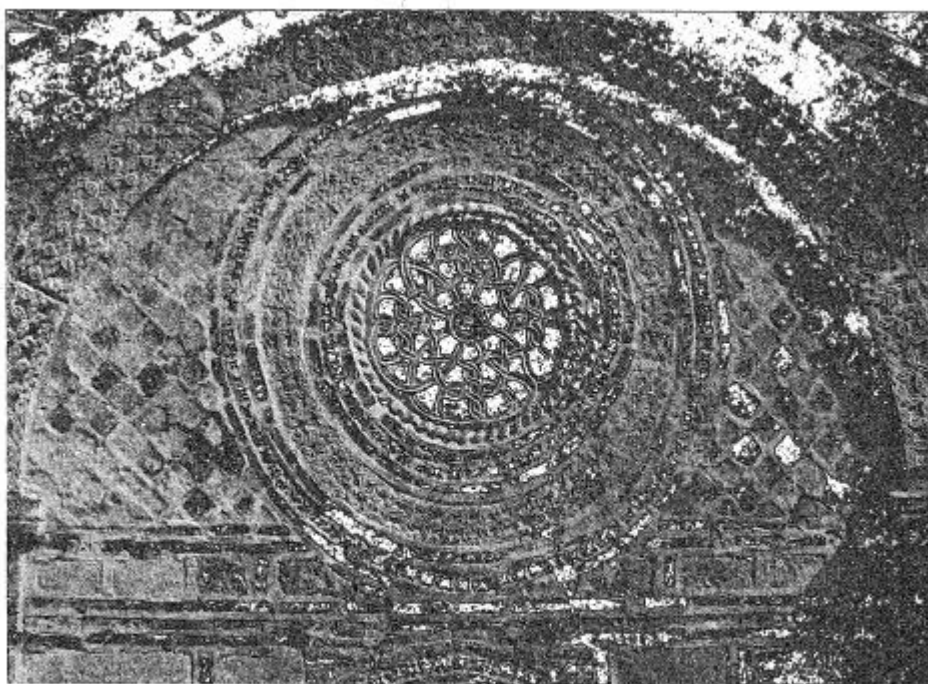


Т. XXXI Трокраки крст од елемената теракоте на северној лезини са прелетом
на архиволти изнад западног травеја

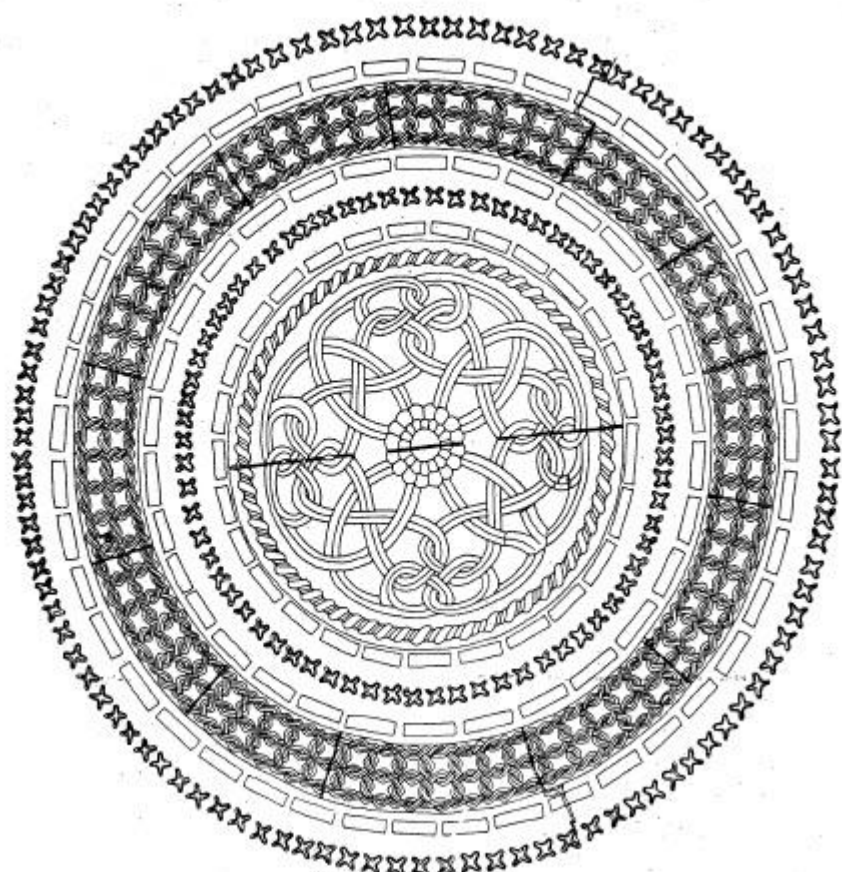
T. XXXI Croix à trois bras en terre cuite du choeur nord Entrelacs sur l'archivolte
au-dessus de travée occidentale



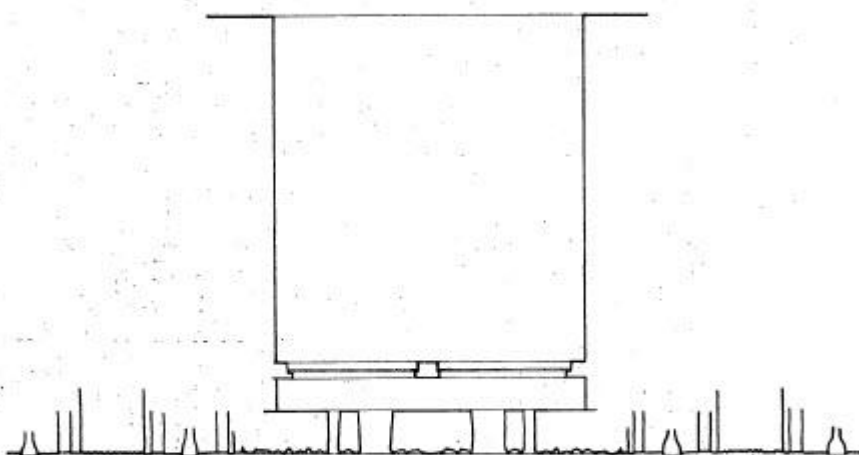
Т. XXXII Детали внутренних стубов (слева), каменных профилированных дельтов стуба и венца на фасаде (у середины) и ступа на боках (горя дельта) и
Т. XXXII Piliers intérieurs (à gauche); parties profilées et corniches (au milieu);
partie inférieure des bates latérales (en haut à droite) et des bates du milieu
(en bas). Détails



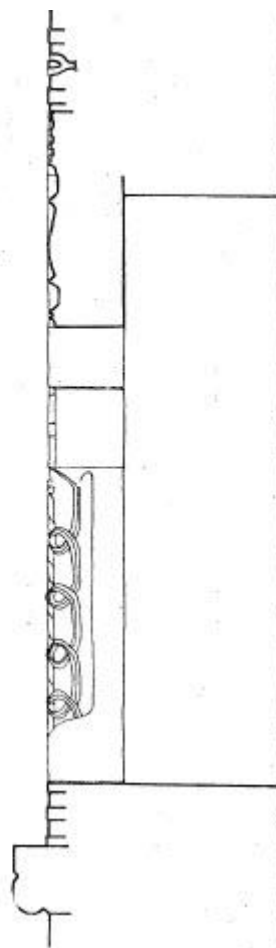
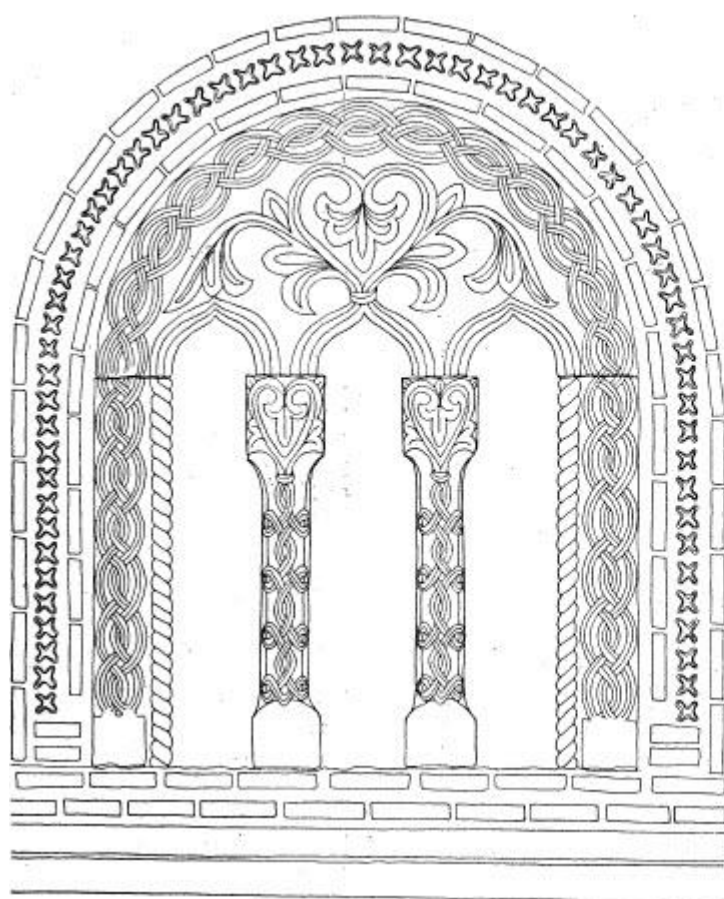
Т. XXXIII Западна розета (горе ф. М. Дедић)
 T. XXXIII Rosace occidentale (en haut. Phot. M. Dedić)



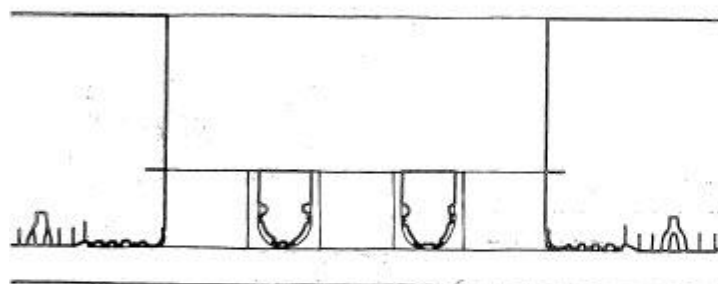
-10 0 50 100 150CM



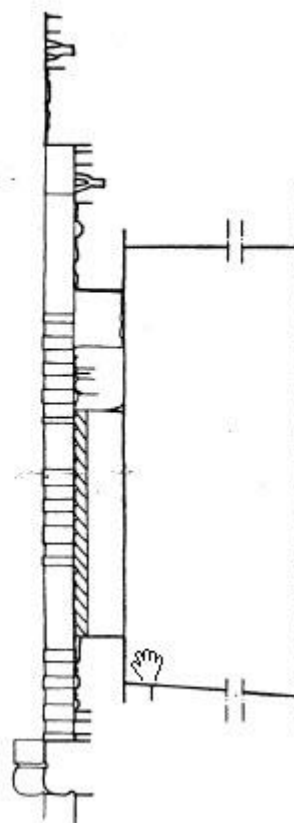
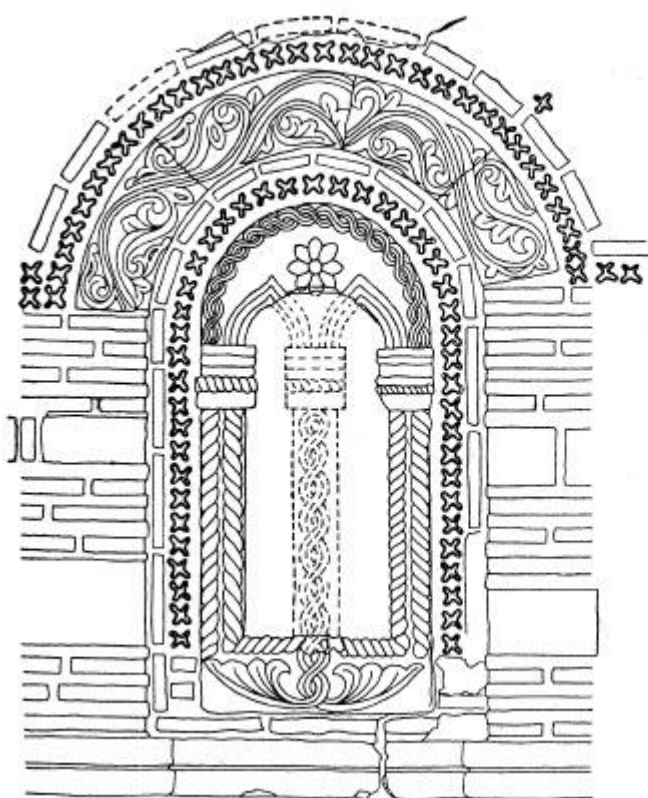
Т. XXXIV Снимак западне розете
T. XXXIV Rosace occidentale.



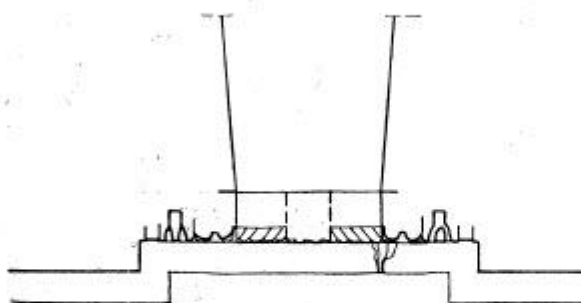
-10 0 50 100 150CM



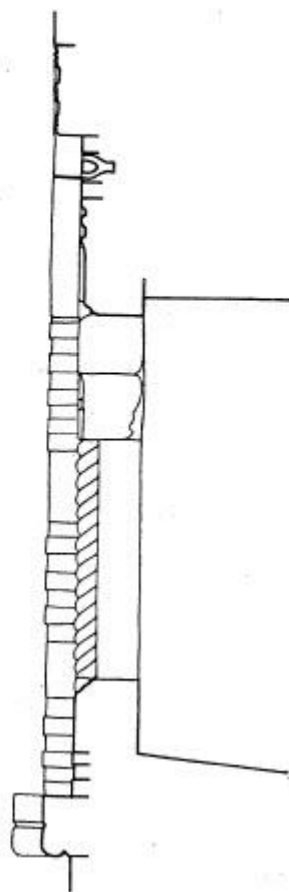
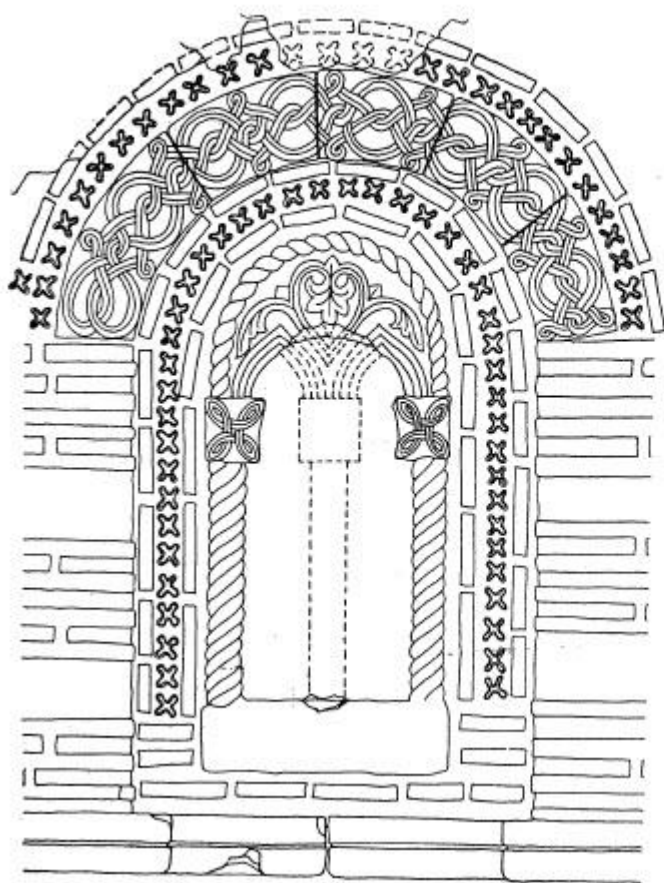
Т. XXXV Главна западна трифора
T. XXXV Baie trilobée occidentale



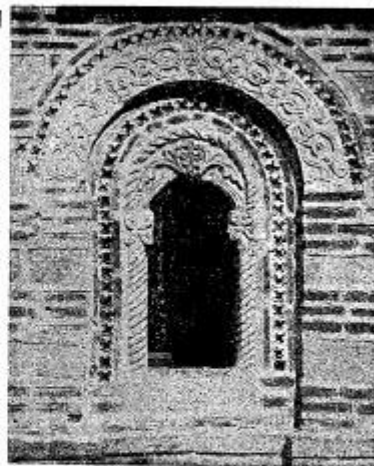
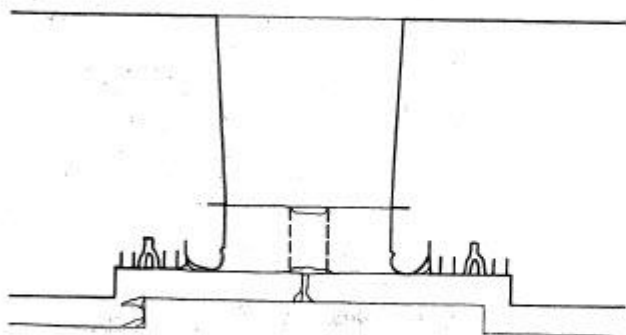
-10 0 50 100 150CM



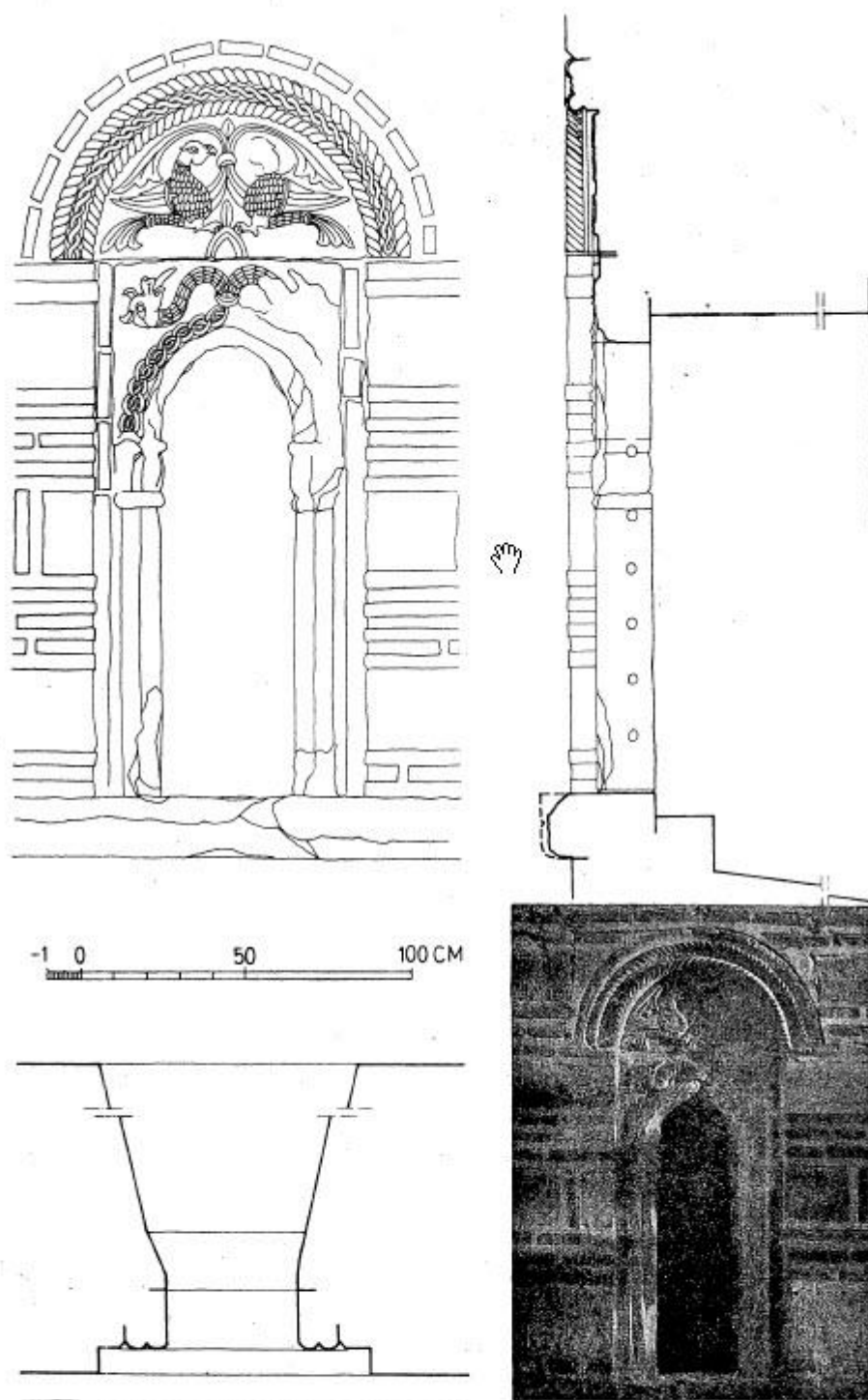
T. XXXVI Северни двојни прозор на западној фасади (фото М. Дедић)
T. XXXVI Fenêtre geminée nord de la façade occidentale (phot. M. Dedić)



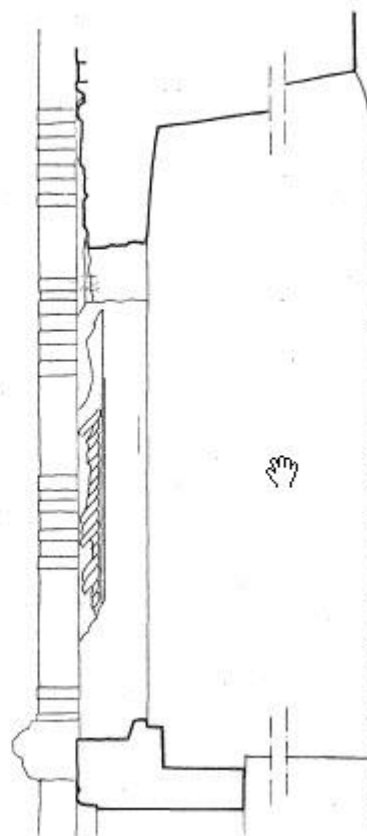
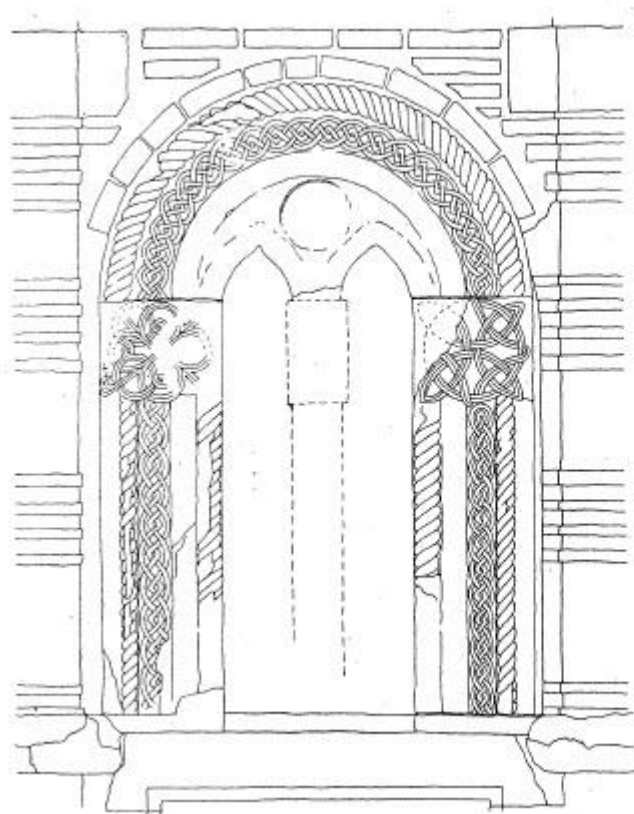
-10 0 50 100 150 CM



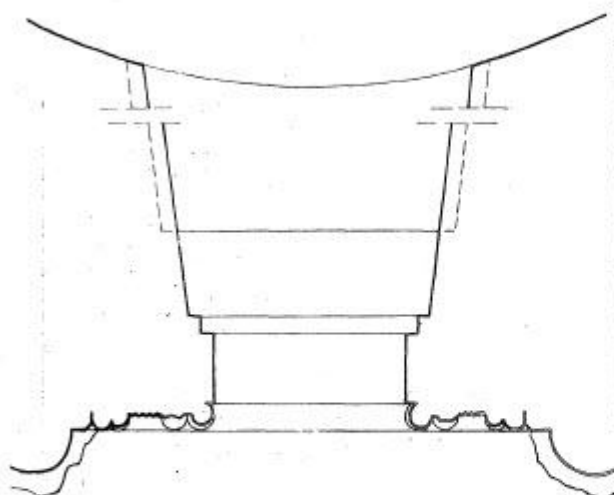
T. XXXVII Јужни двојни прозор на западној фасади (фото М. Дедић)
T. XXXVII Fenêtre geminée sud de la façade occidentale (phot. M. Dedić)



Т. XXXVIII Западни прозор на северној фасади у доњој зони
 T. XXXVIII Fenêtre ouest sur la façade nord dans la zone inférieure



-1 0 50 100 150CM

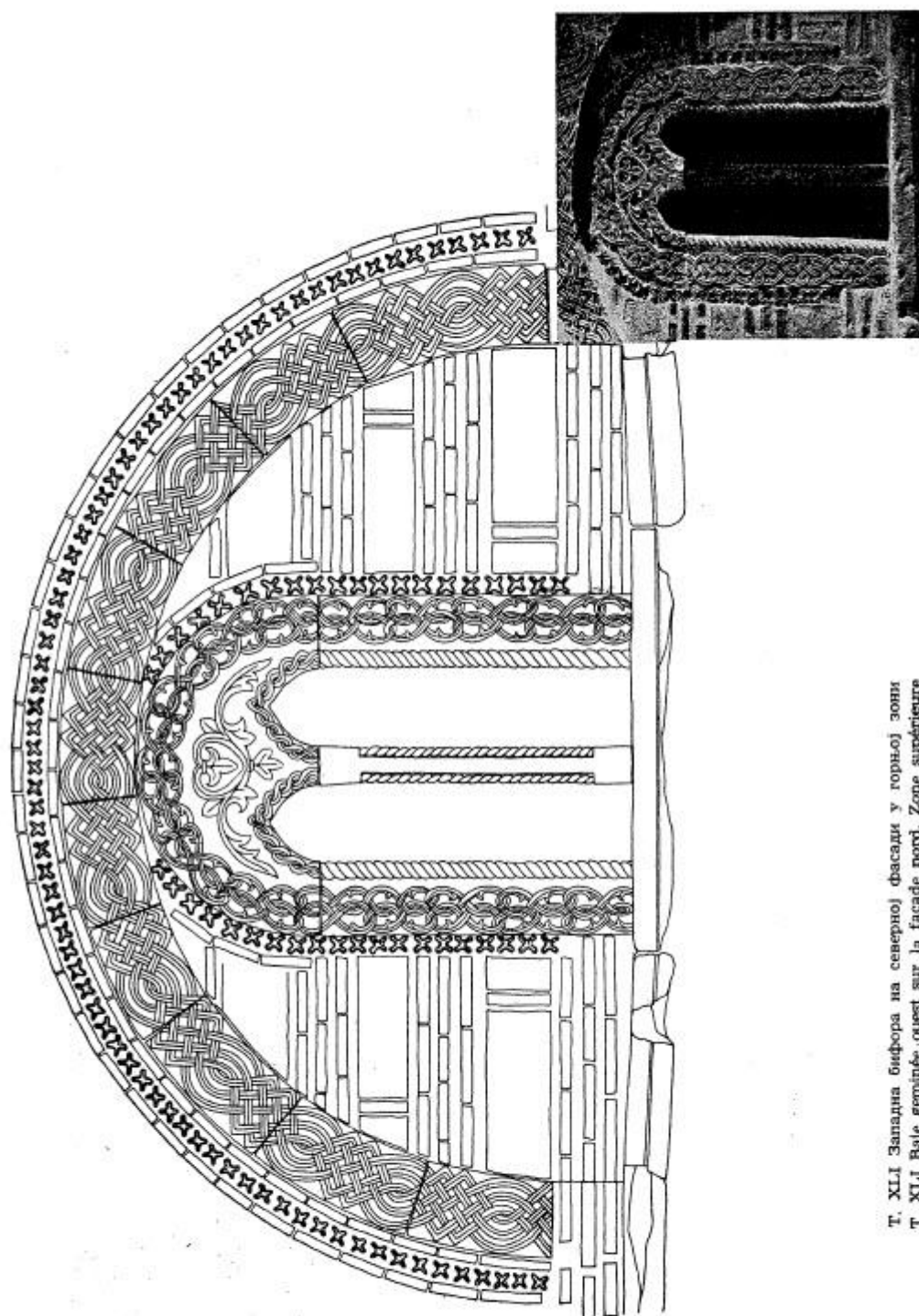


T XXXIX Северна певничка бифора у доњој зони (фото М. Дедић)
T. XXXIX Baie geminée nord du chœur. Zone inférieure (phot. M Dedić)

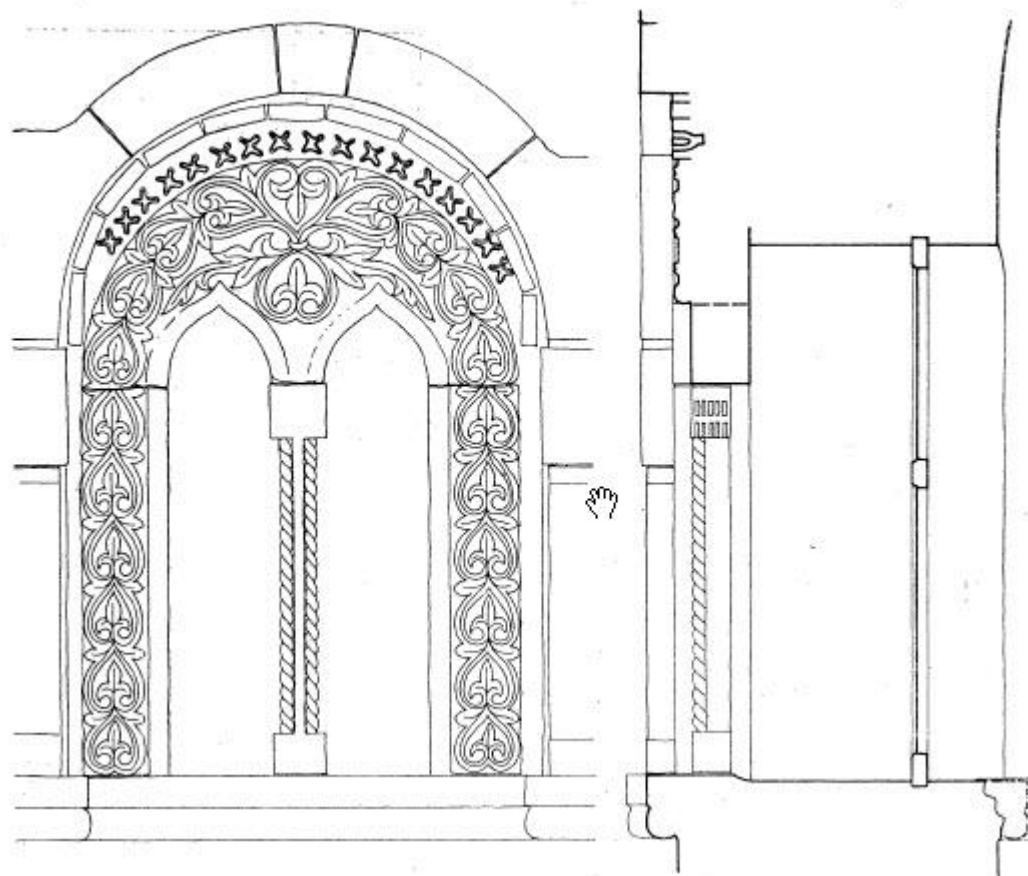
~~5~~



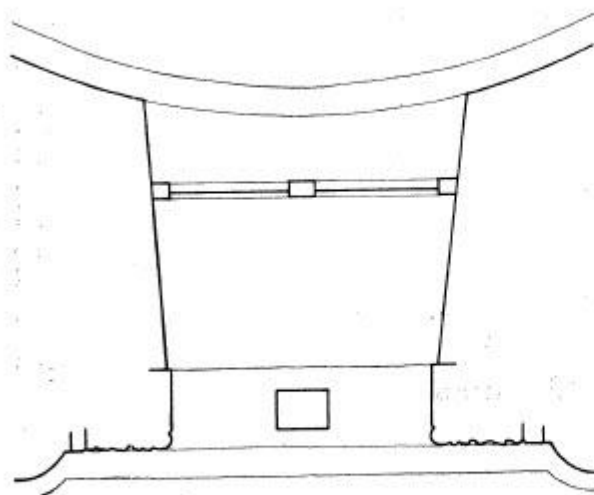
T. XL Fenêtre est sur la façade nord. Zona inférieure



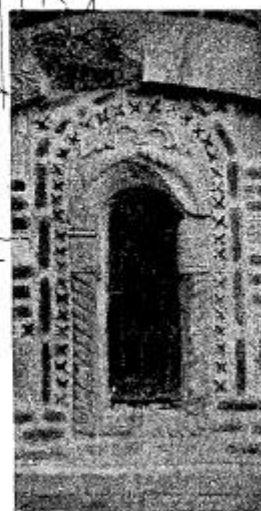
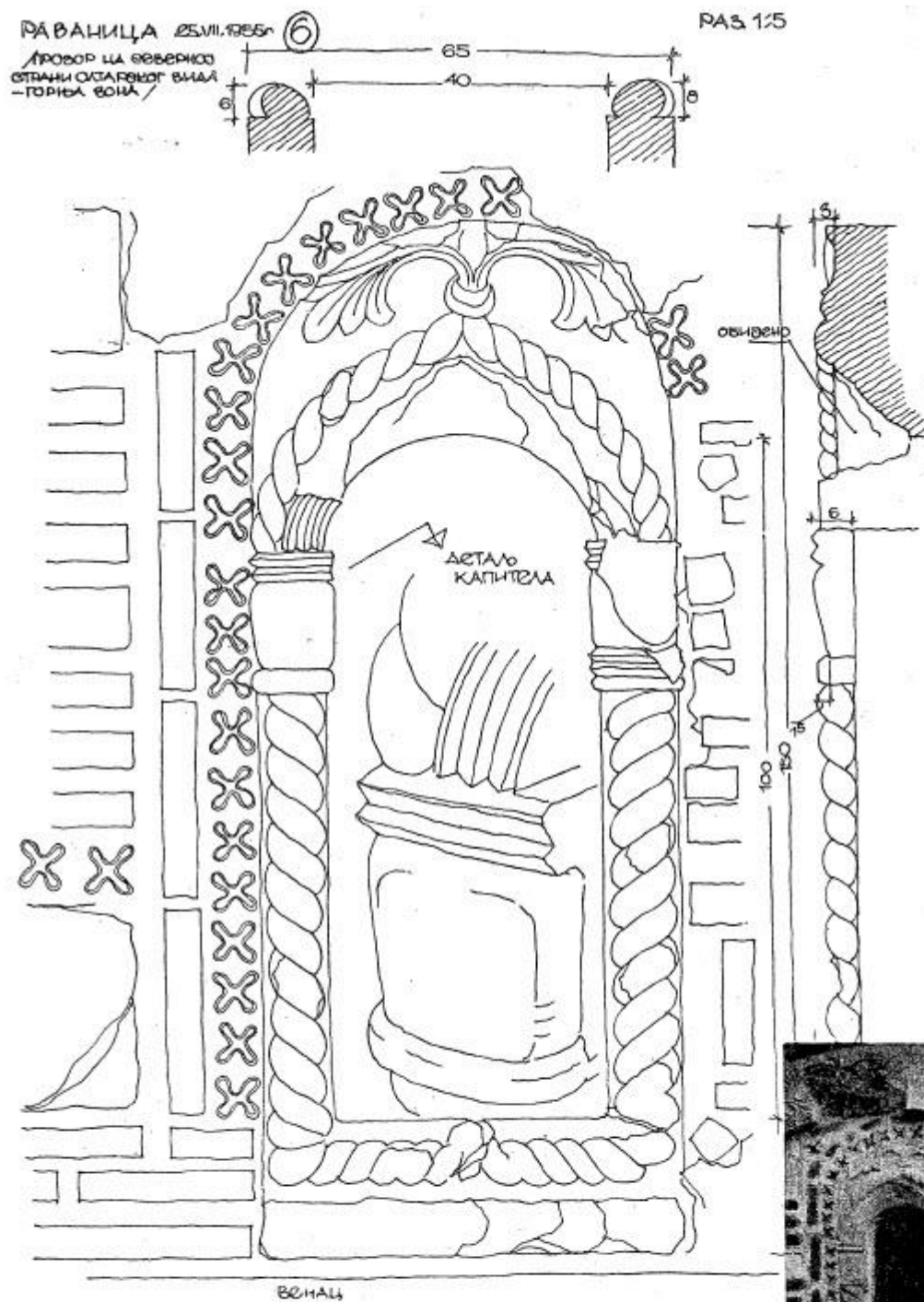
Т. ХLI Западна бифора на северној фасади у горњој зони
 T. XLI Bale geminée ouest sur la façade nord. Zone supérieure



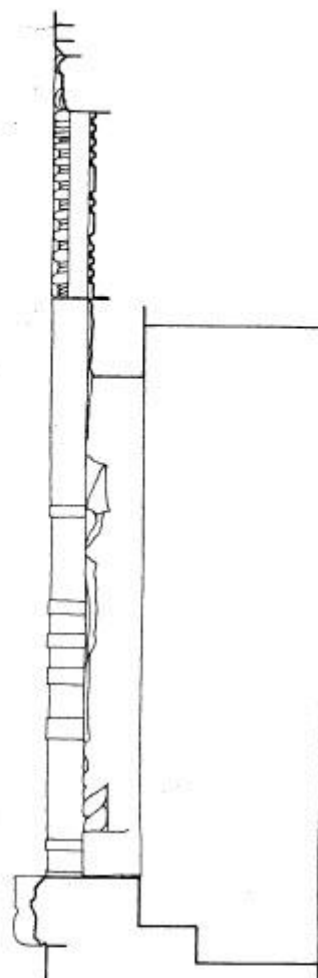
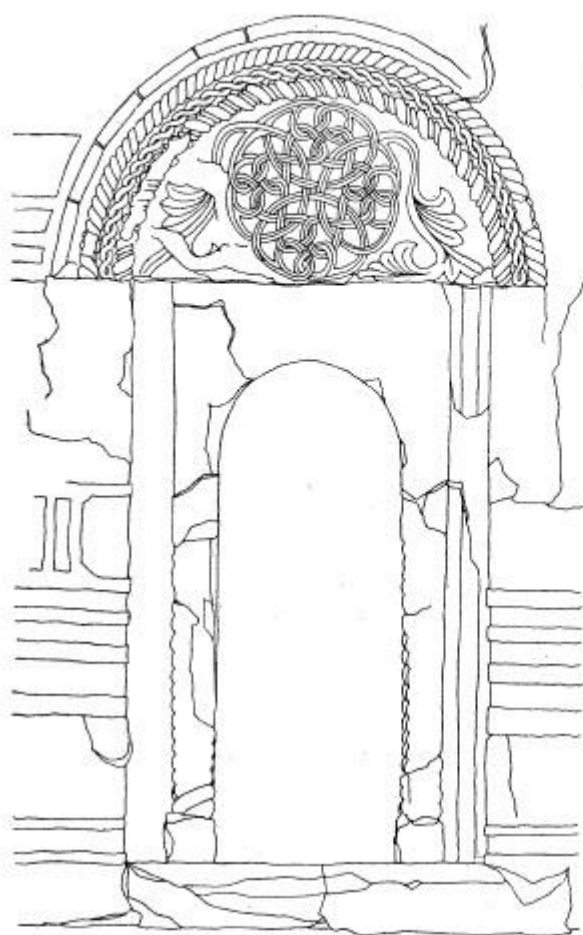
-10 0 50 100 150CM



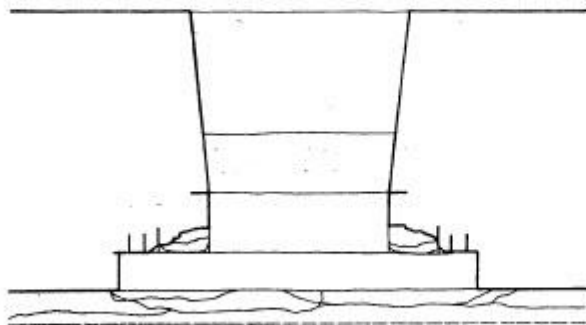
Т. XLII Северна певничка бифора у горњој зони (Фото М. Дедић)
T. XLII Bale geminée nord du choeur. Zone supérieure. (Phot. M. Dedić)



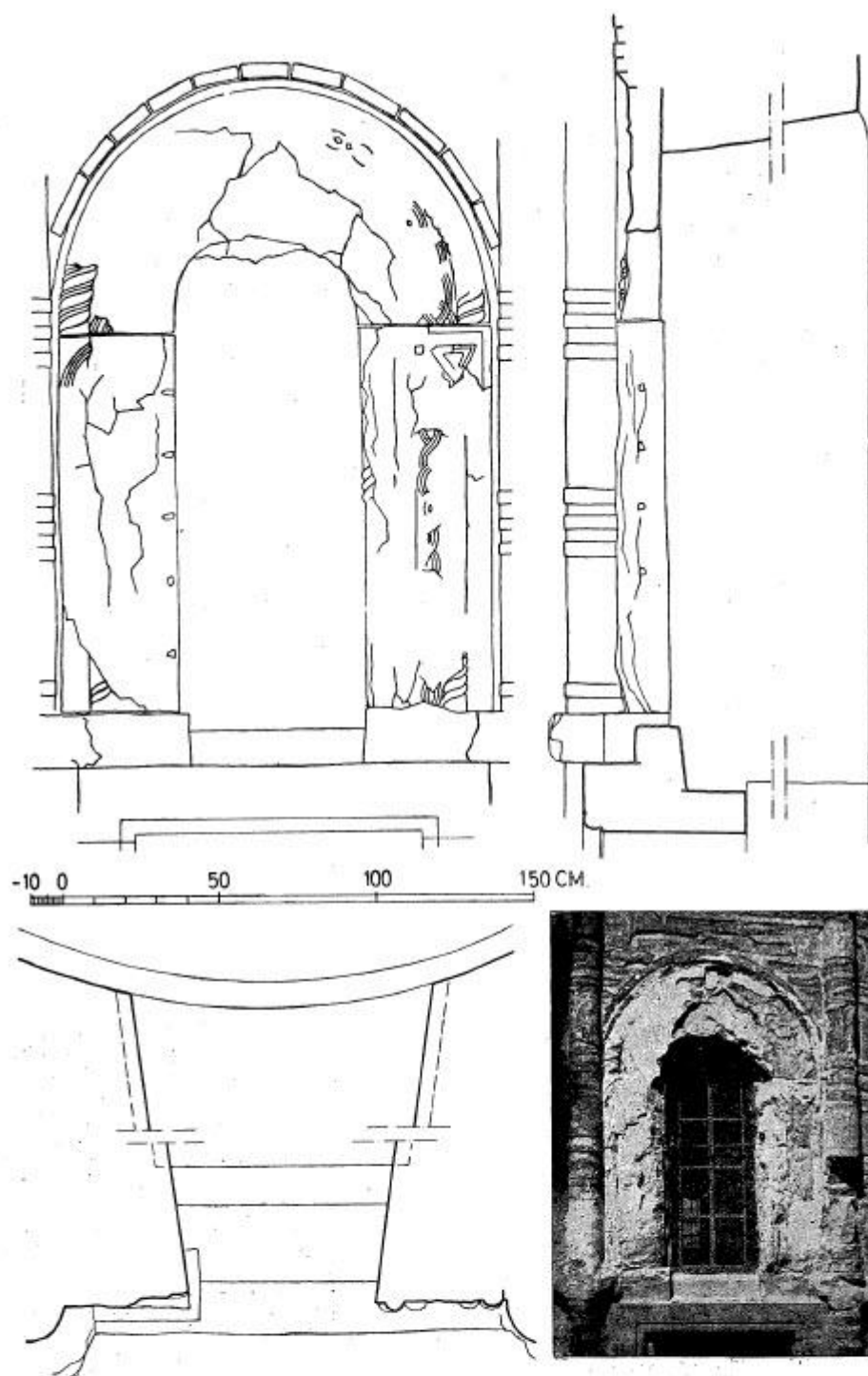
Т. XLIII Источна бифора на северној фасади у горњој зони. Теренска скица.
Т. XLIII Bale geminée est sur la façade nord. Zone supérieure



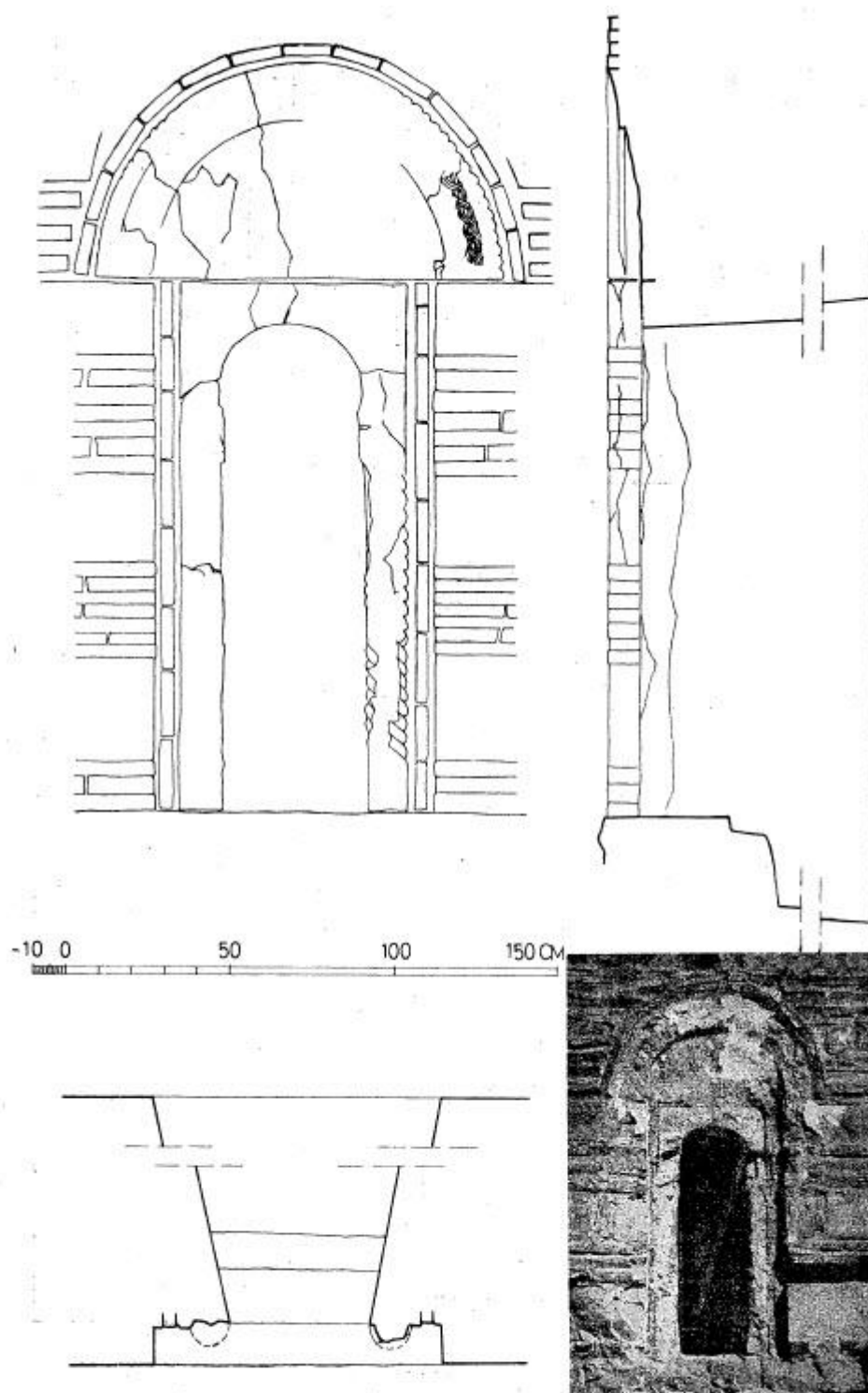
-10 0 50 100 150 CM



T. XLIV Западни прозор на јужној фасади у доњој зони
T. XLIV Fenêtre ouest sur la façade sud, Zone inférieure

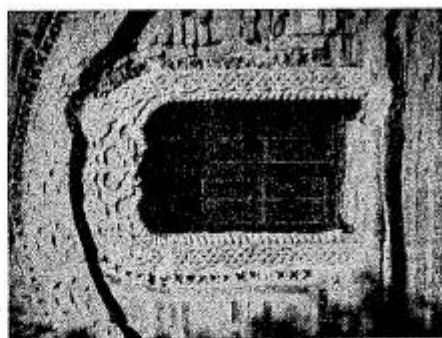
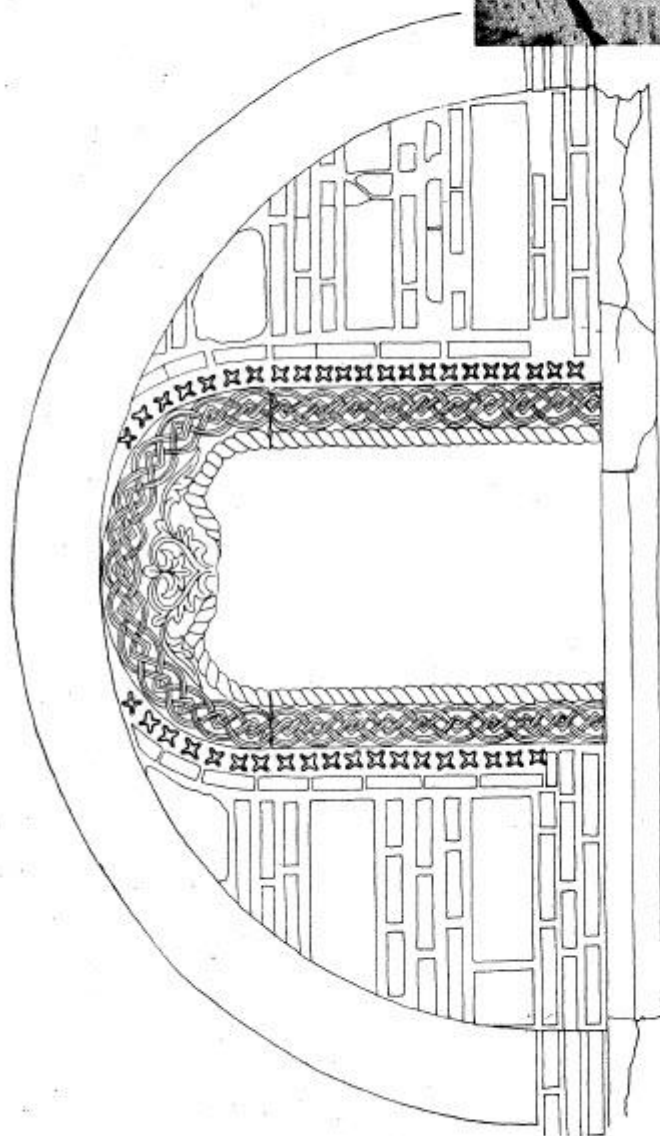


T. XLV Руинирани остаци јужне певничке бифоре у доњој зони (фото М. Дедић)
T. XLV Baie geminée sud du choeur dans la zone inférieure. Fragments ruinés.
(phot. M. Dedić)

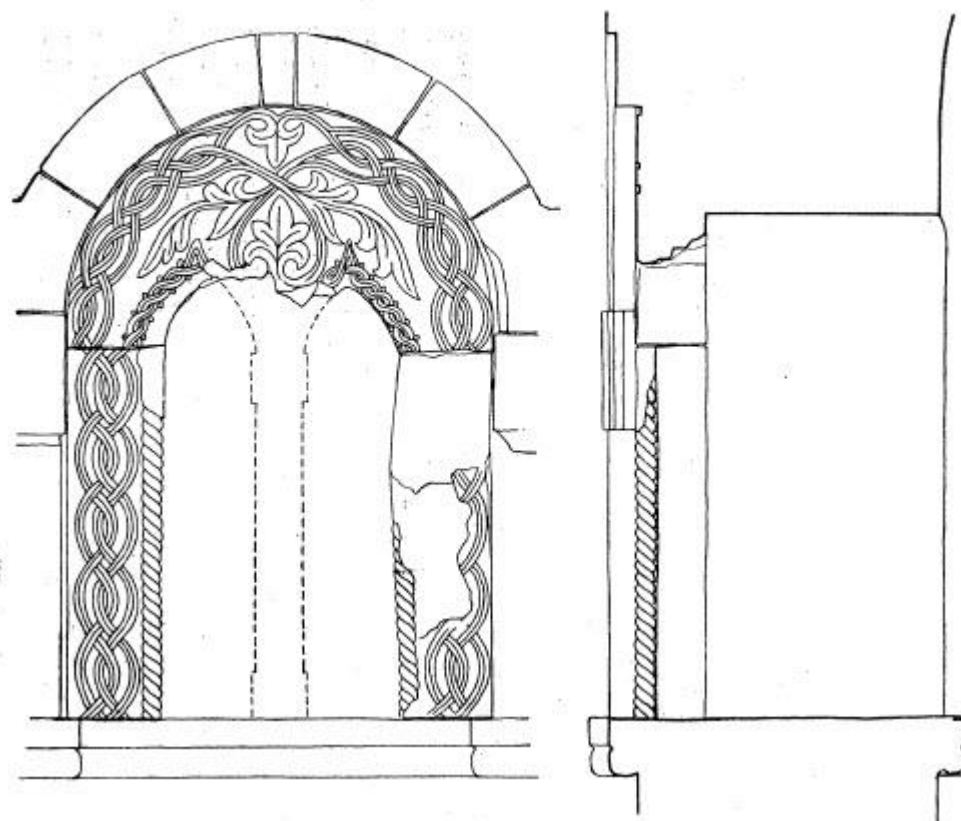


T. XLVI Руинирани остаци источног прозора јужне фасаде у доњој зони
(фото М. Дедић)

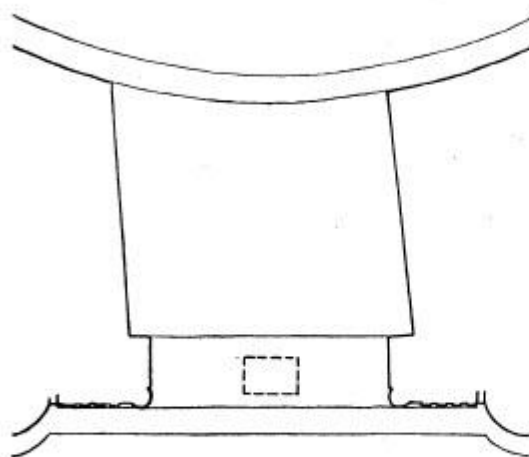
T. XLVI Baie geminée est sur la façade sud dans la zone inférieure.
Fragments ruinés (phot. M. Dedić)



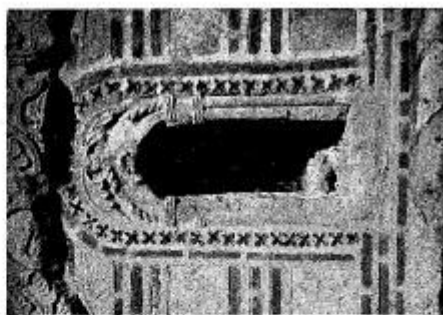
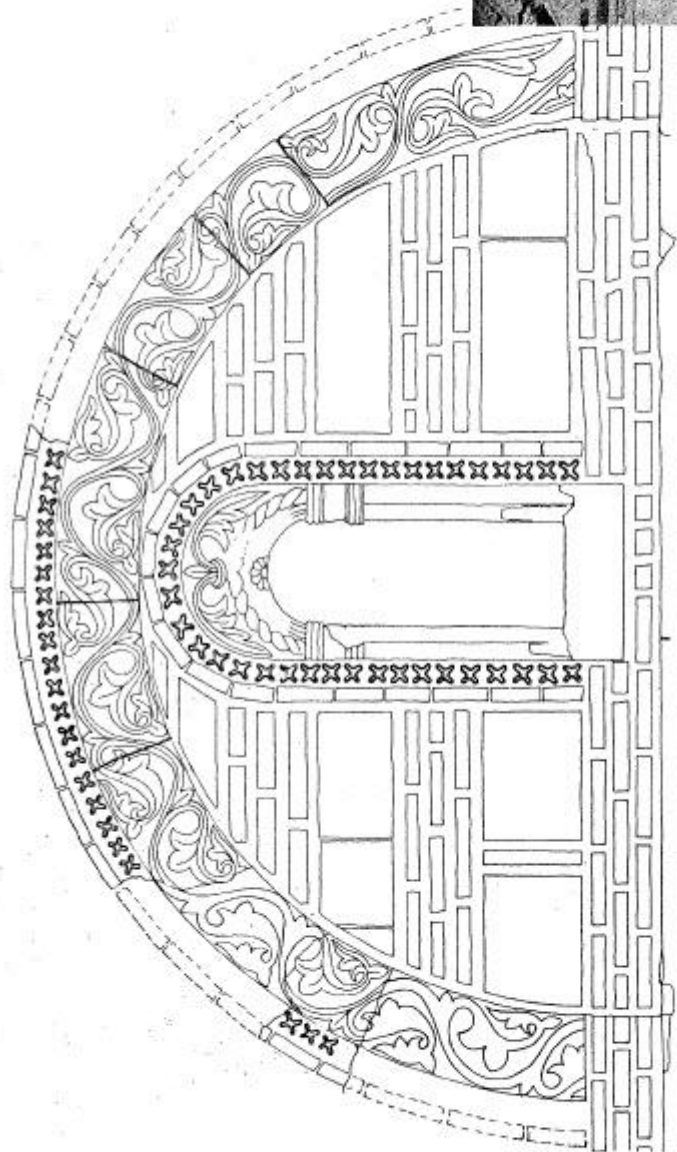
Т. XLVII Остатки западне бифоре на јужној фасади у горњој зони
 T. XLVII Baie géminée ouest sur la façade sud dans la zone supérieure.
 Fragments ruinés



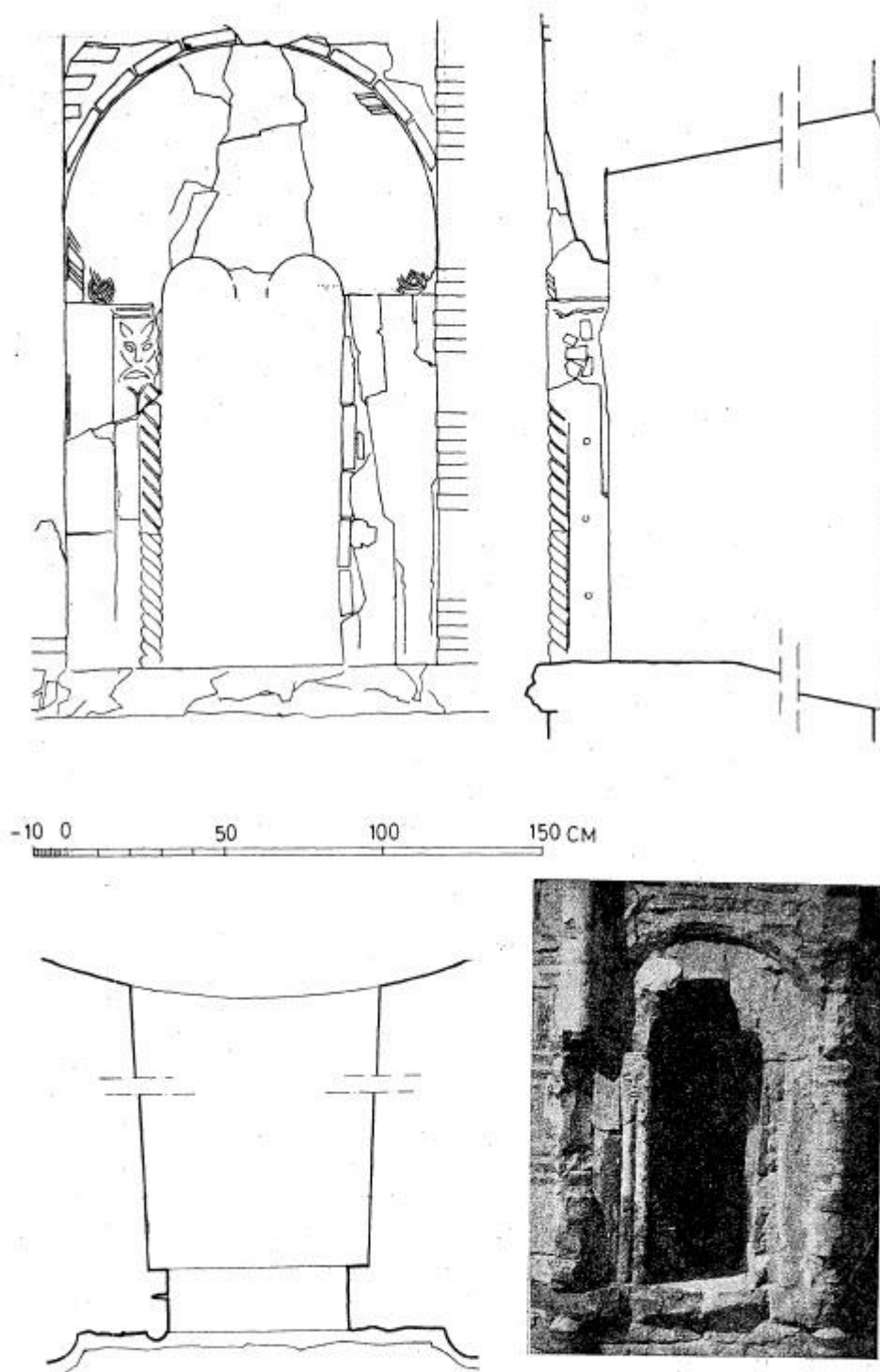
-10 0 50 100 150 CM



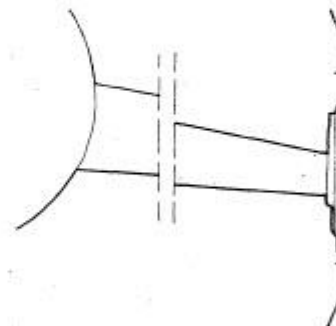
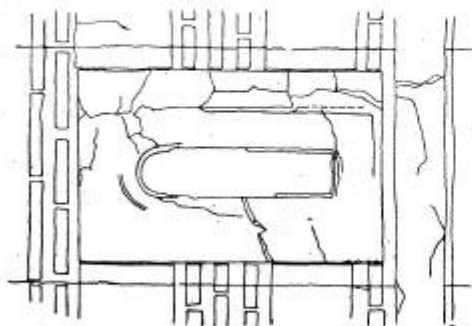
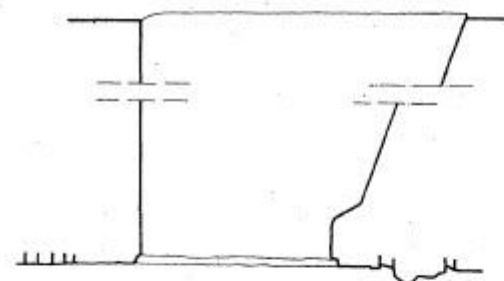
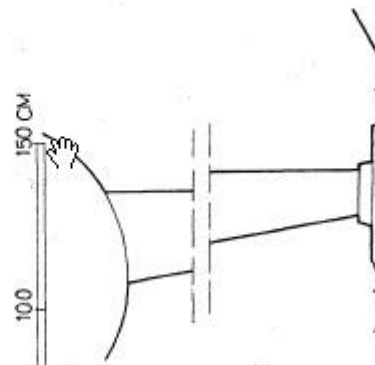
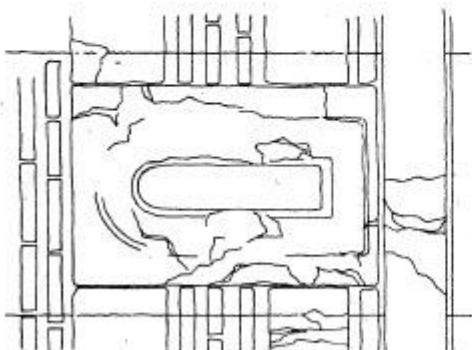
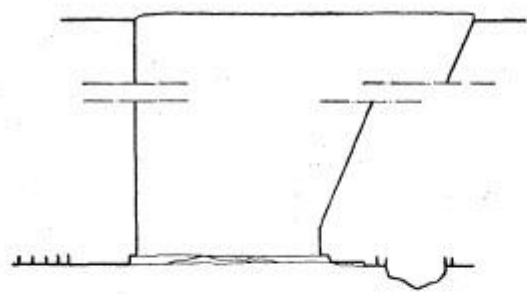
T. XLVIII Јужна певничка бифора у горњој зони (фото М. Дедић)
T. XLVIII Baie geminée du choeur sud. Zone supérieure (phot. M. Dedić)



Т. XLIX Источна бифора на јужној фасади у горњој зони
 Т. XLIX Bale geminée est sur la façade sud. Zone supérieure

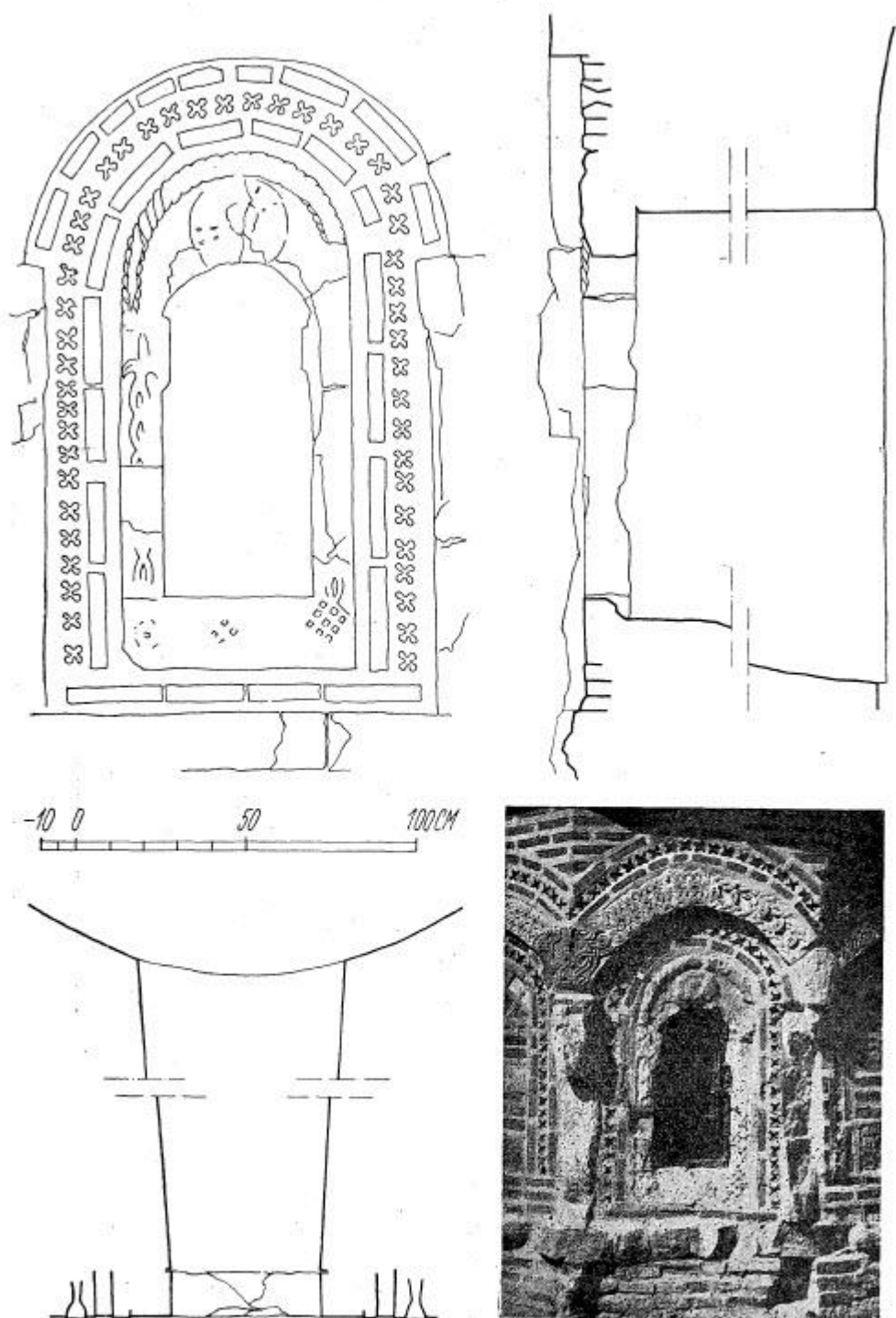


Т. I. Руинирани остаци олтарске бифоре
 T. I. Baie geminée de l'autel. Fragments ruinés

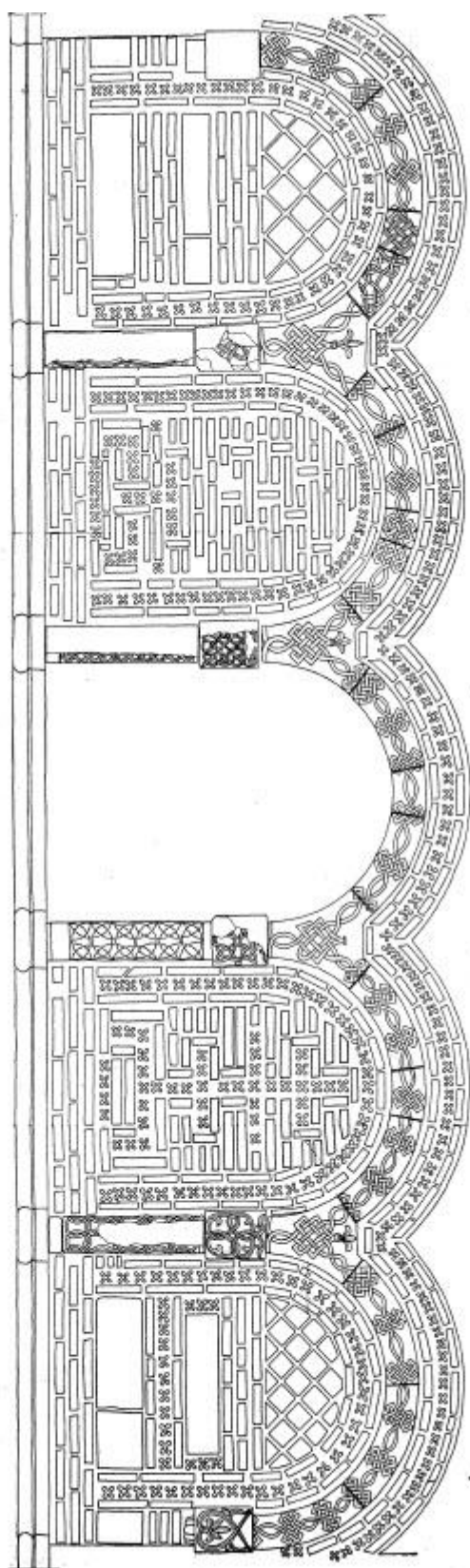


150 CM
100
50
0
-10

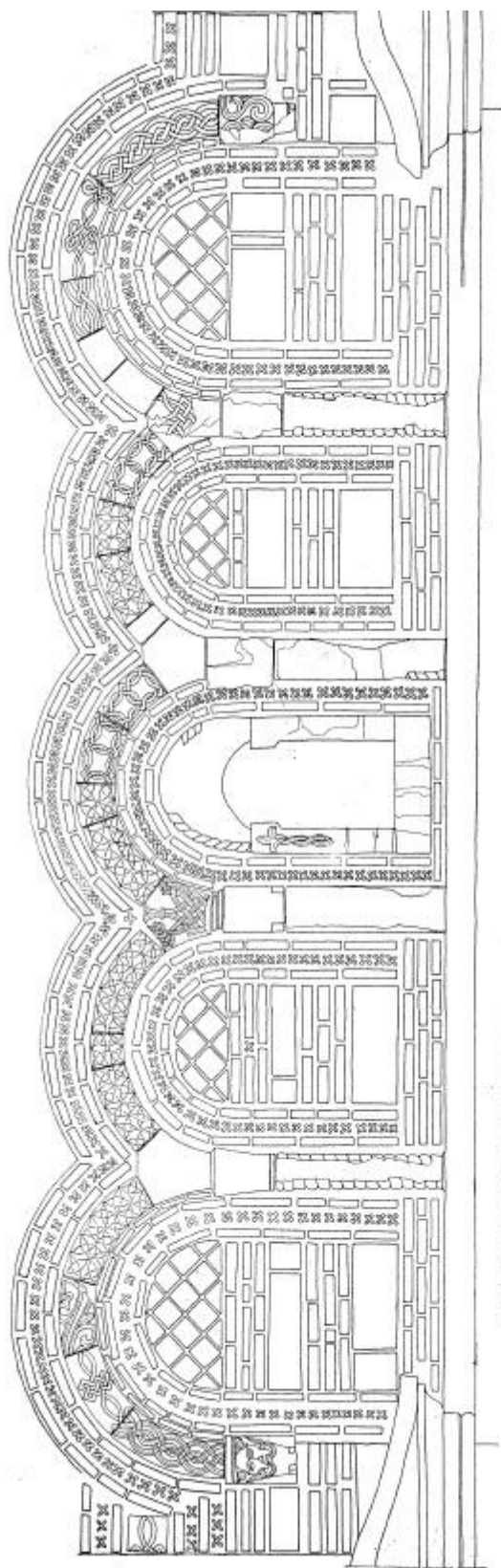
Т. Л1 Прозоры вақоникона (лево) и протезиса (десно)
Т. Л1 Fenêtres du diaconicon (à gauche) et de la prothèse (à droite)



T. LII Горњи прозор на олтарској апсиди (фото М. Дедић)
 T. LII Fenêtre supérieure de l'abside de l'autel (phot. M. Dedić)

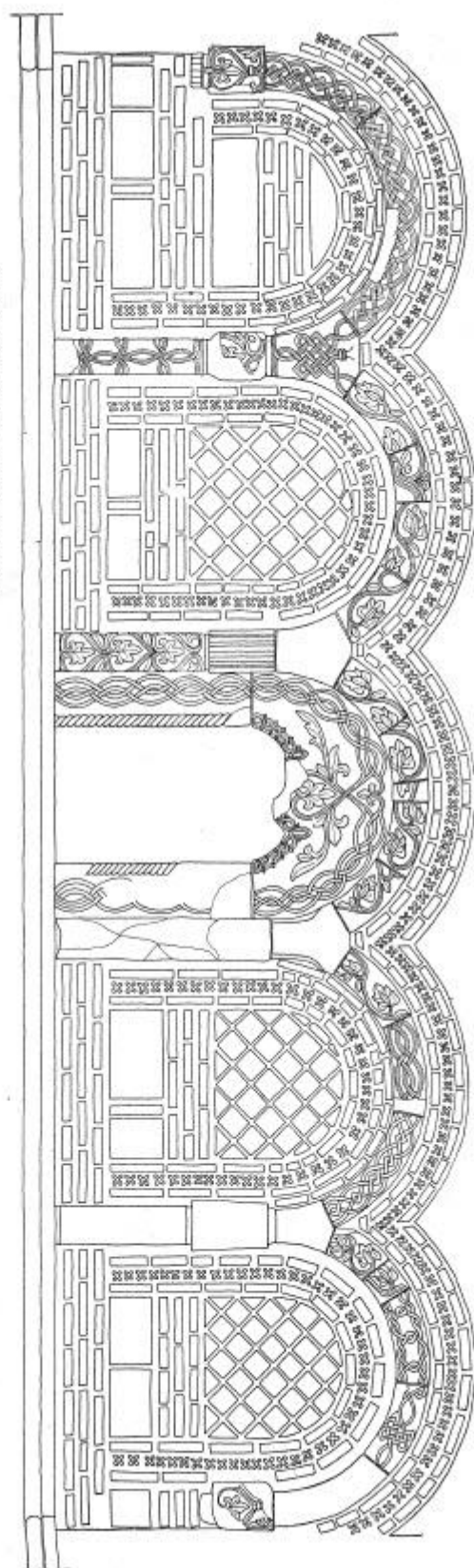


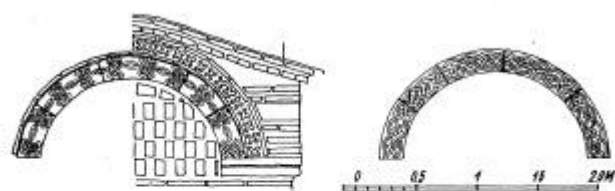
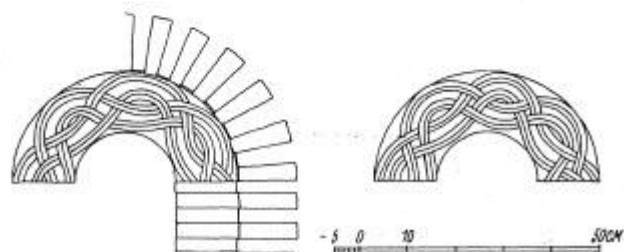
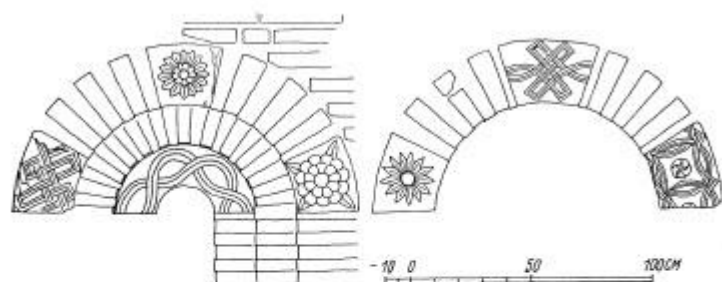
Т. LIII. Церковь св. духа на северной стороне
 Т. LIII. Фасад вост. и запад. ст. вост. ст. вост. ст.



T. LIV *Hygie* *apud* *oro* *mona* *na* *curapacoj* *ancun*
T. LIV *Frisa* *d'arcature* *au-dessus* *des* *niches* *de* *l'abside* *de* *l'autel*

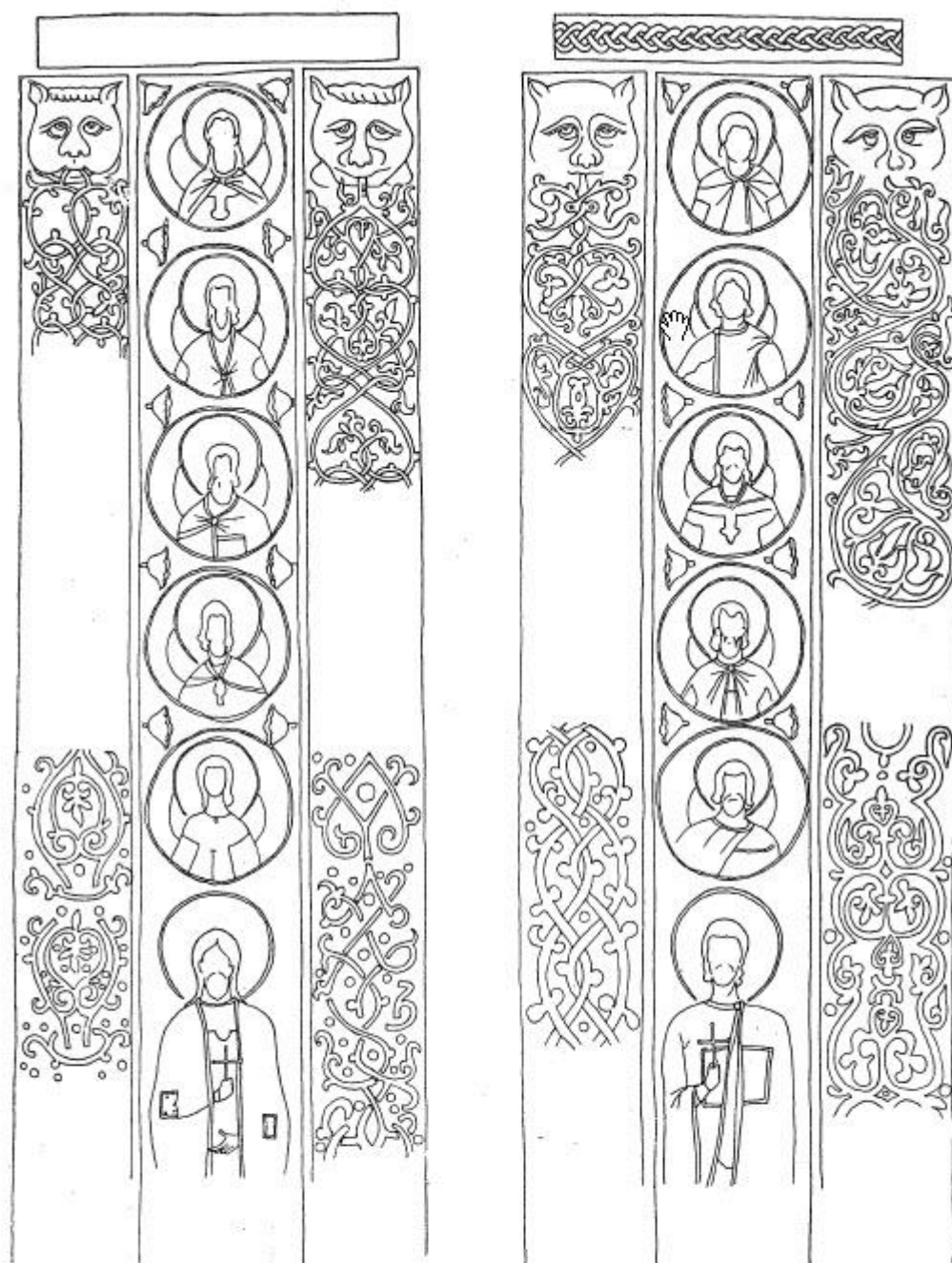
T. LV. Atssem fipen oko niinu na jiponi neseuq
T. LV. Priee d'architecture au-dessus des niches du choeur and





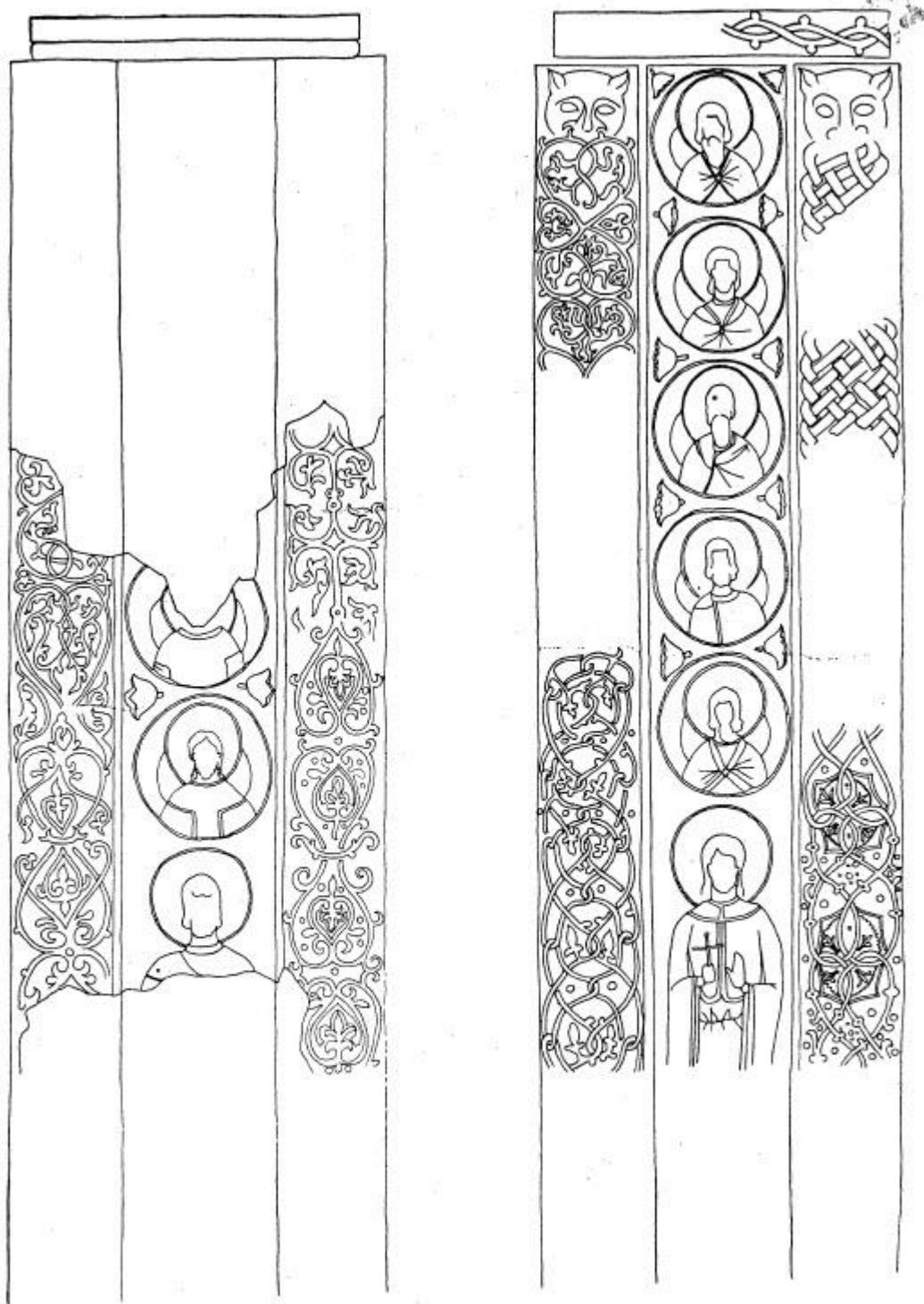
Т. LVI Декор архивольта на центральном кубете (горе), на угловых кубетах (у середины) и на постольях угловых кубетов (доле)

Т. LVI Ornaments sculptés sur des archivoltes de la coupole centrale (en haut), des coupôles angulaires (au milieu) et des bases des coupôles angulaires (en bas)



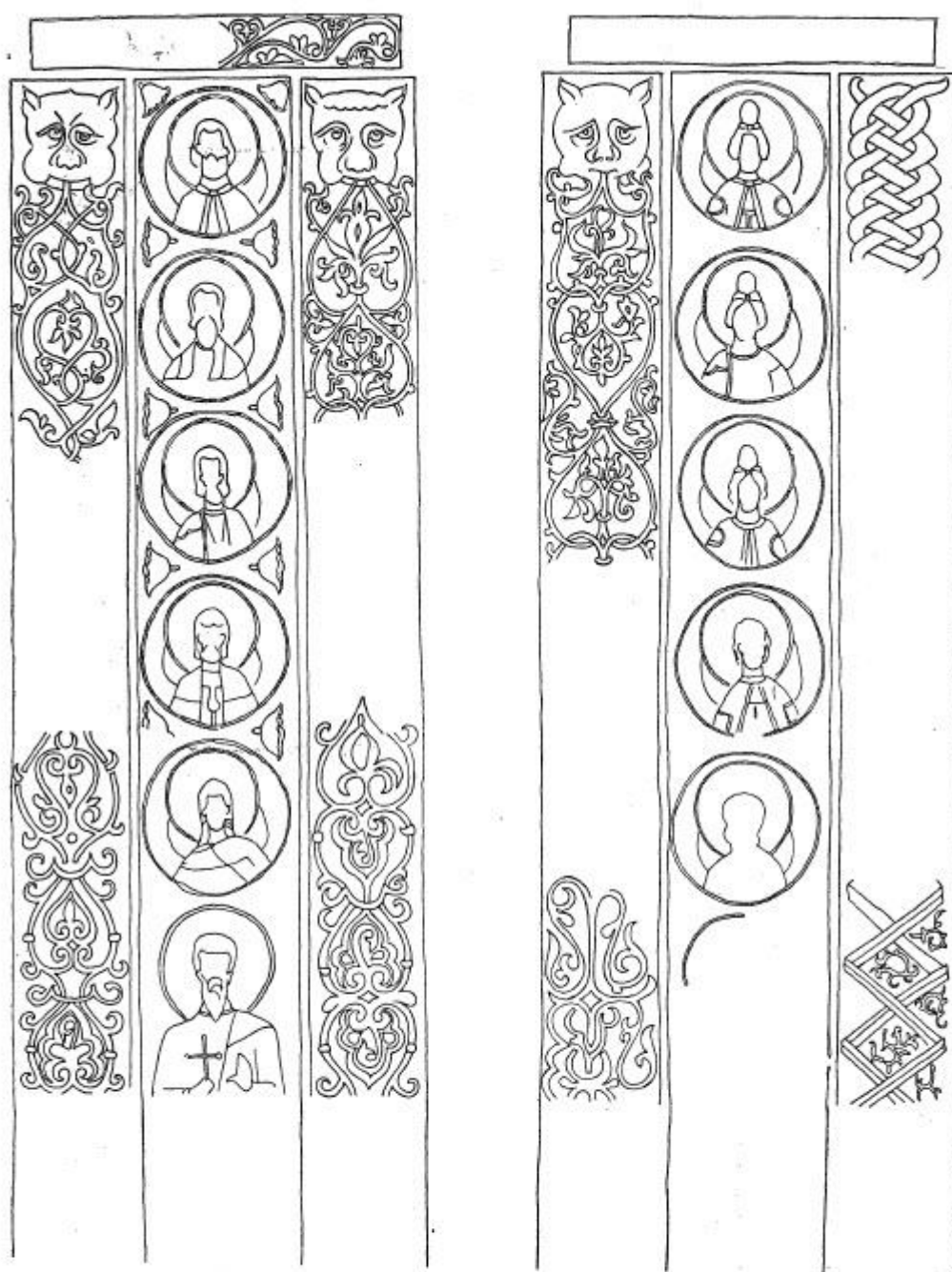
T. LVII Живописане орнаменталне траке на југозападним колонетама ступца поткуполног простора

T. LVII Bandeaux peints sur les colonnettes sud-ouest du pilier sous la coupole

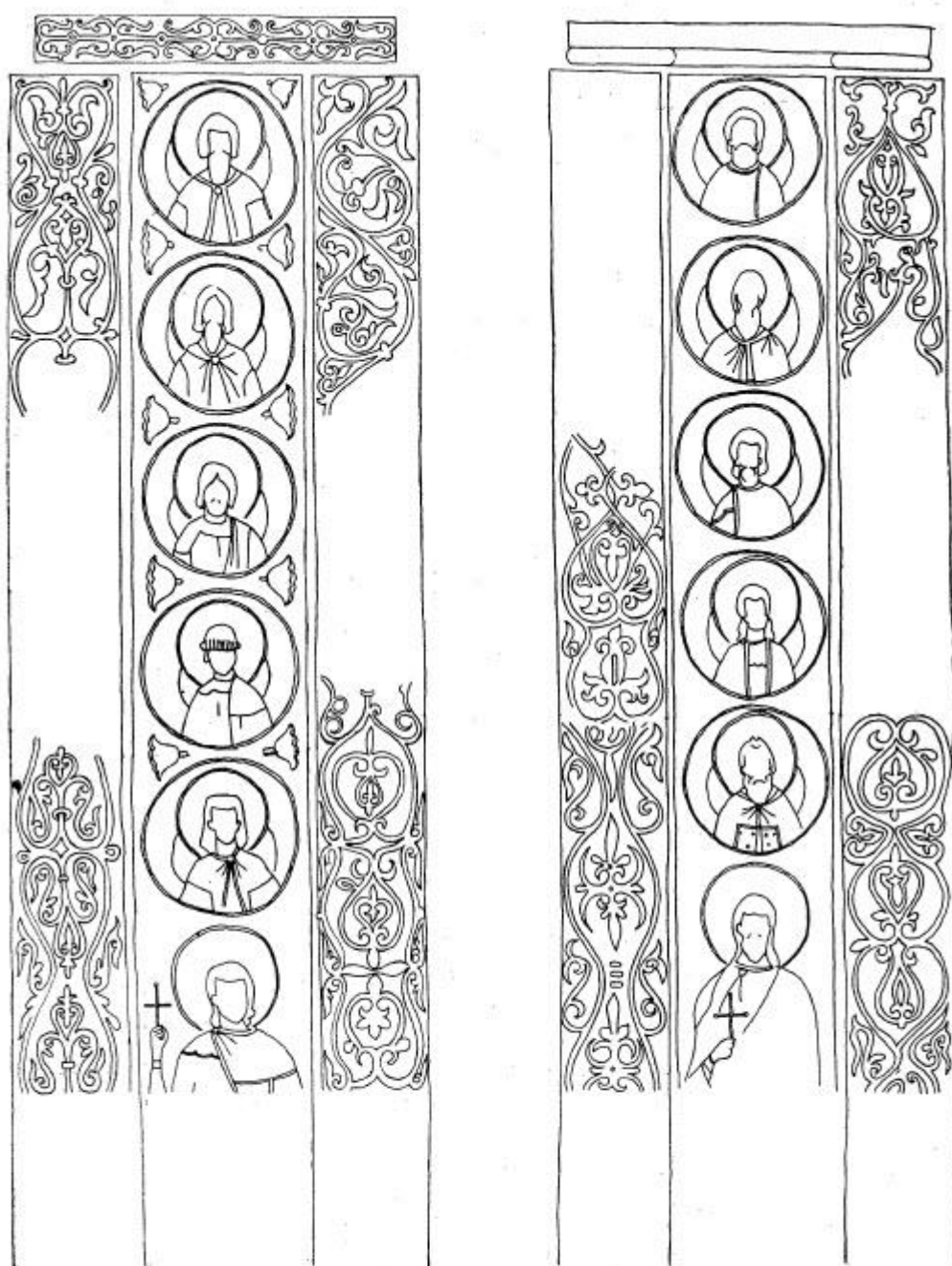


T. LVIII Живописане орнаменталне траке на северозападним колонетама ступца поткуполног простора

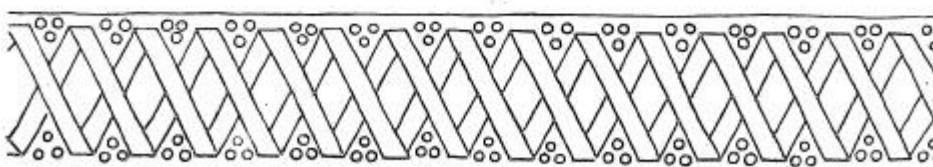
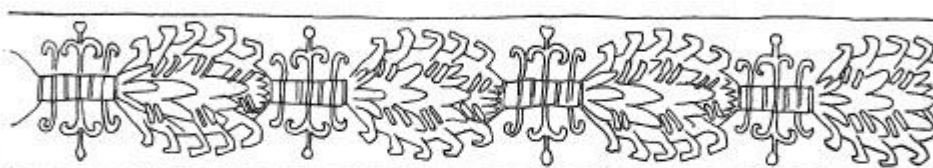
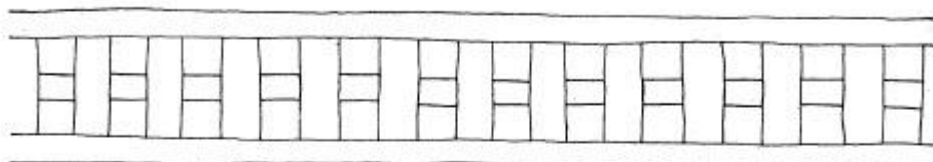
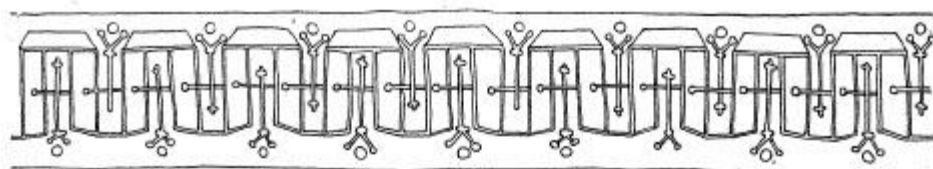
T. LVIII Bandeaux peints sur les colonnettes nord-ouest du pilier sous la coupole



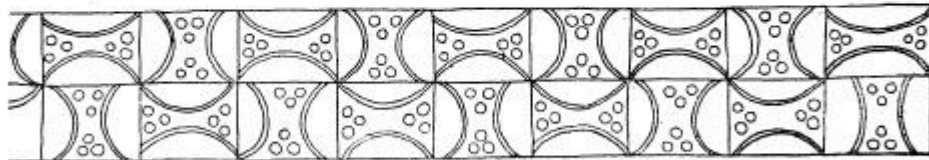
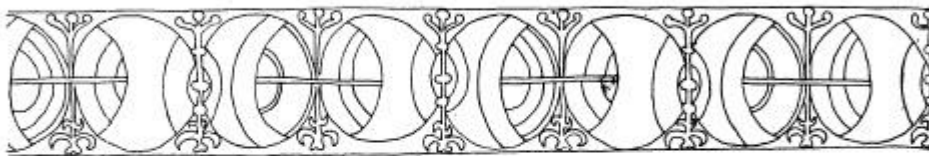
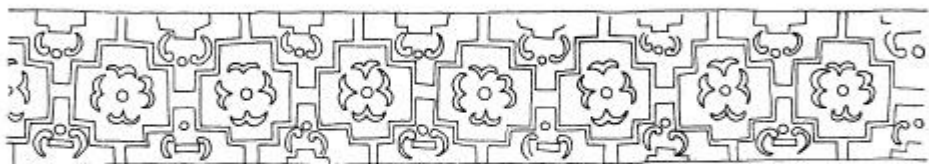
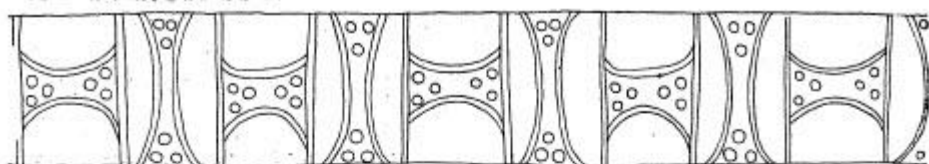
Т. LIX Живописане орнаменталне траке на североисточним колонетама ступца
поткуполног простора
T. LIX Bandeaux peints sur les colonnettes nord-est du pilier sous la coupole



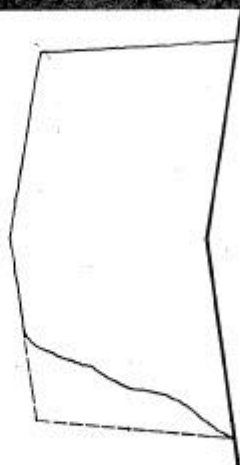
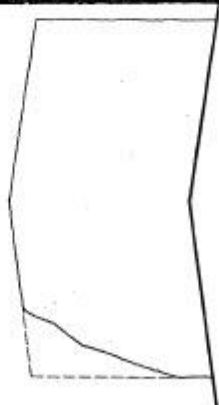
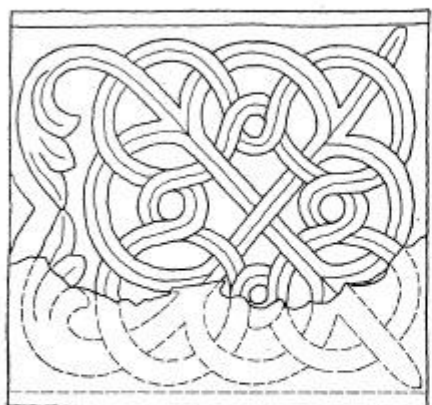
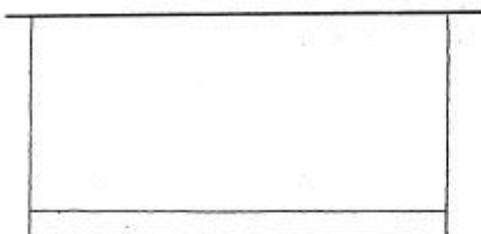
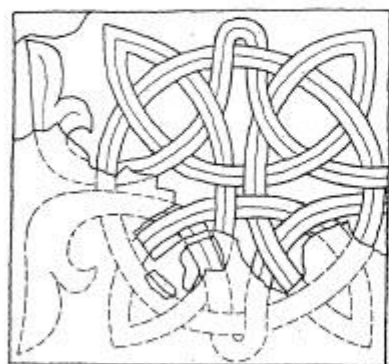
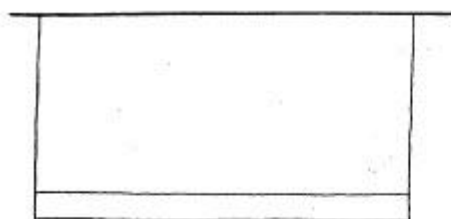
Т. LX Живописане орнаменталне траке на југоисточним колонетама ступца
поткуполног простора
T. LX Bandeaux peints sur les colonnettes sud-est du pilier sous la coupole



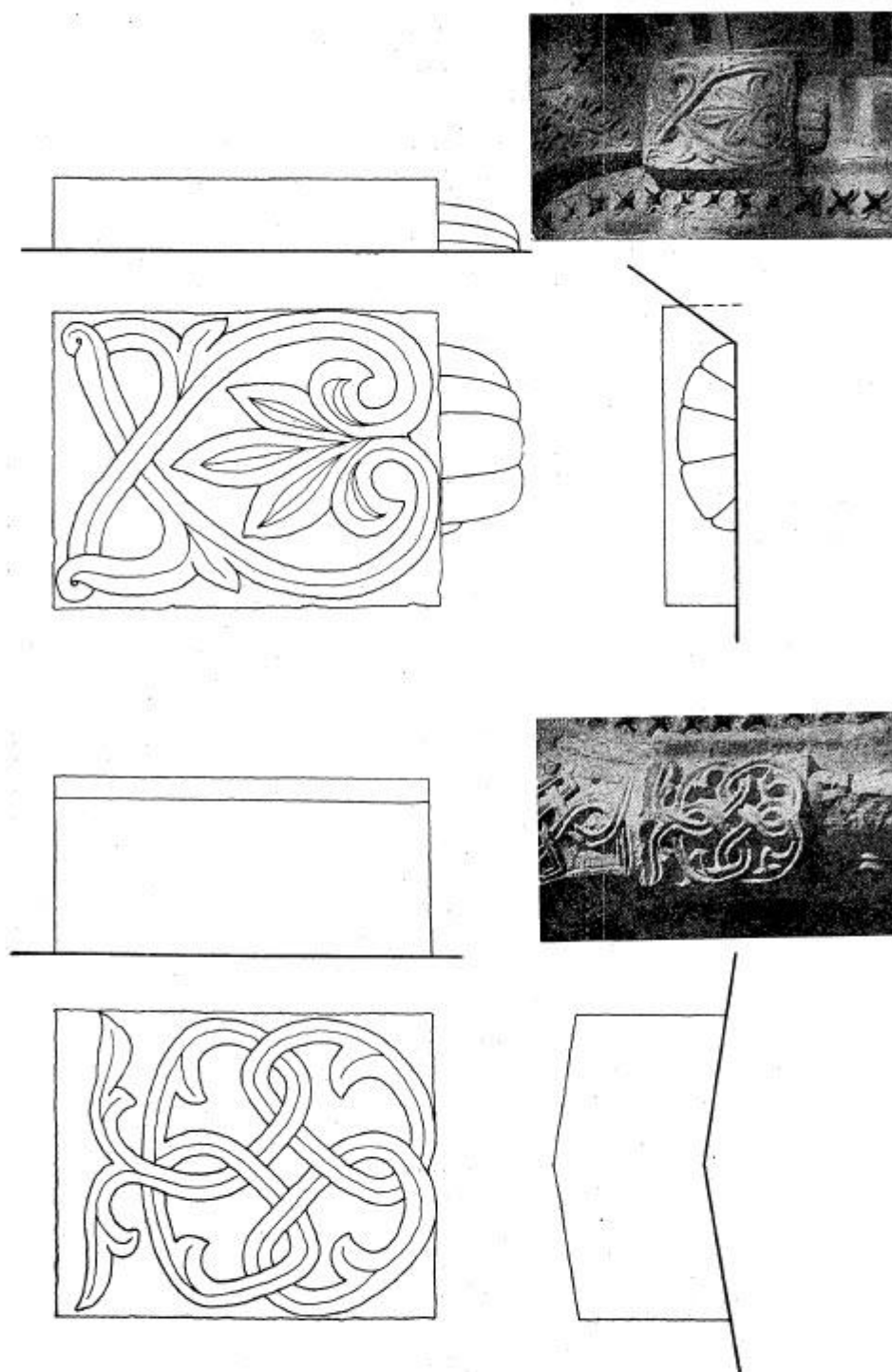
T. LXI Војена орнаментика на дрвеним гредама које су служиле као затеге
T. LXI Ornaments peints sur les poutres en bois



T. LXII Војена орнаментика на дрвеним гредама које су служиле као затеге
T. LXII Ornaments peints sur les poutres en bois

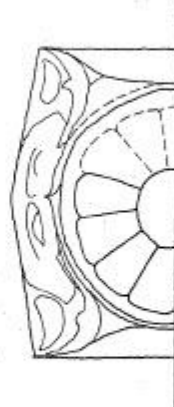
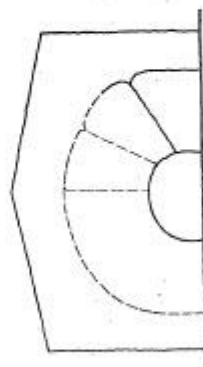
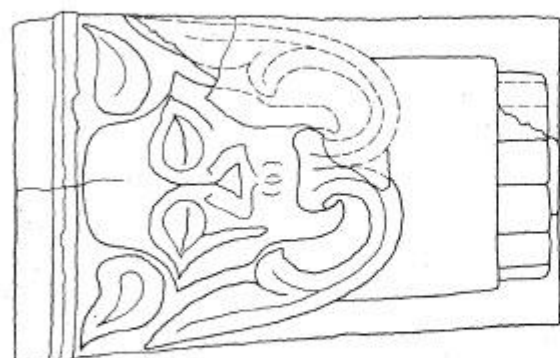
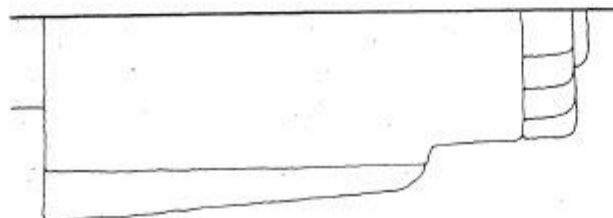
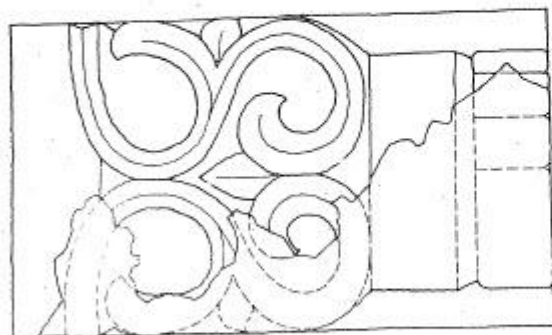
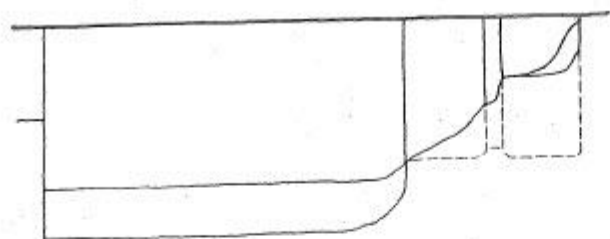


Т. LXIII Кубични капители који носе фриз архиволти на северној певници
Т. LXIII Chapiteaux des coupoles portant frise des archivoltes du chœur nord



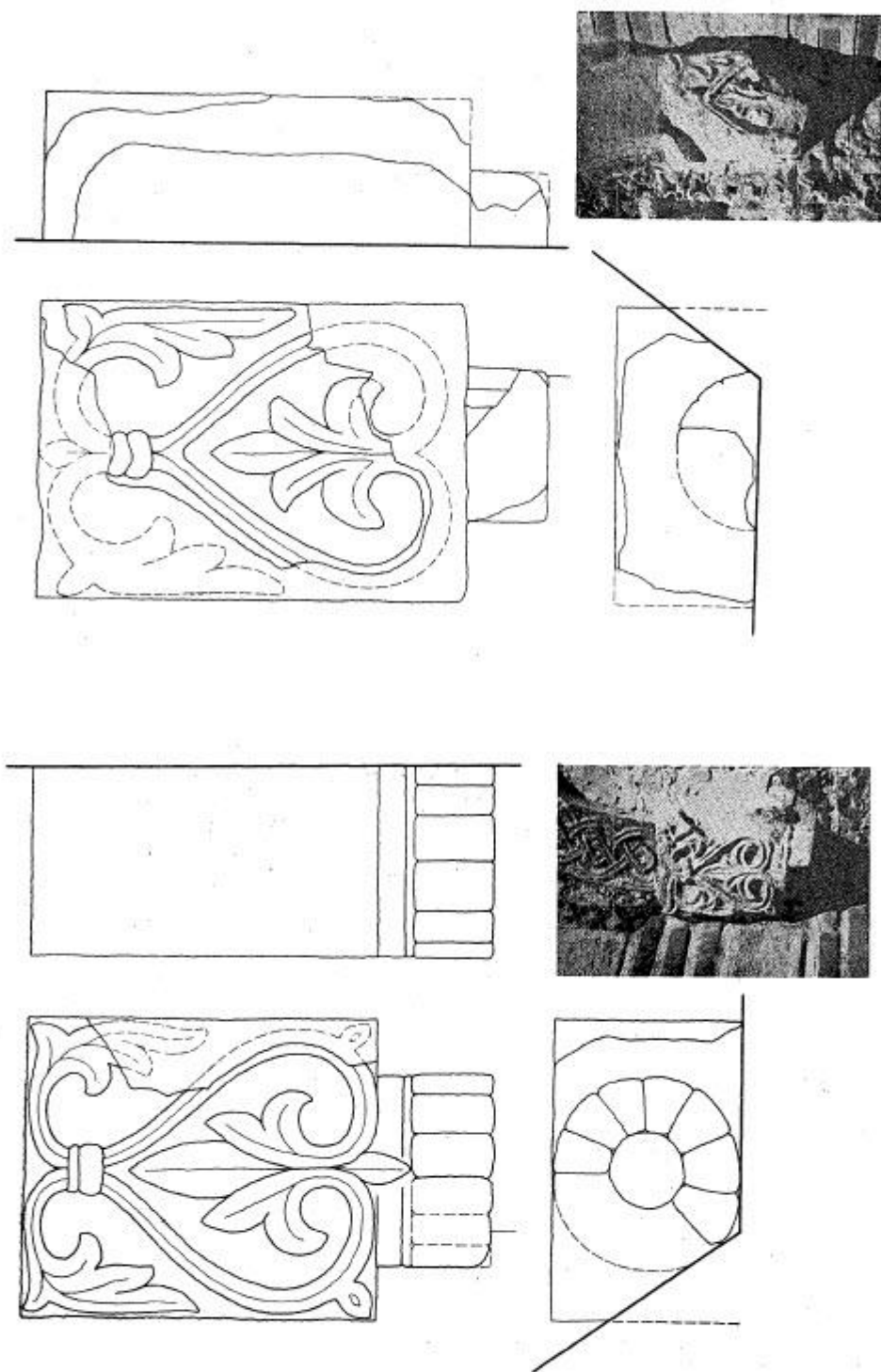
Т. LXIV Кубични капители (лево) и консоли (десно) који носе архиволте на северној страни

Т. LXIV Chapiteaux des coupoles (à gauche) et des consoles (à droite) portant des archivoltes du chœur nord

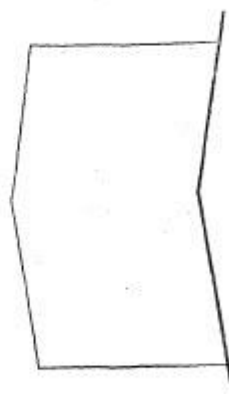
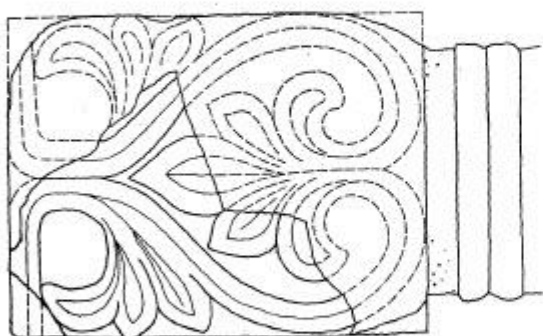
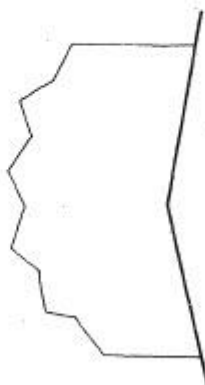
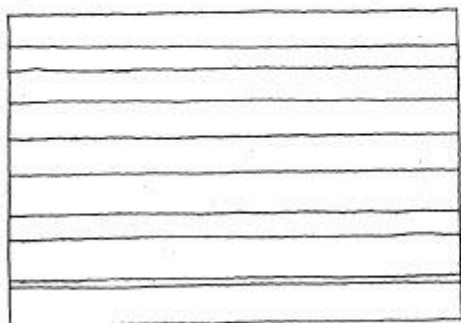
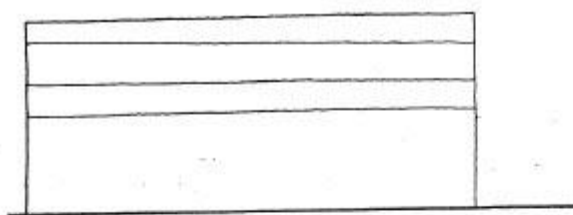


Т. LXV Крајња јужна и северна конзола са којих почиње фриз архивољти на
оштарској апсиди

T. LXV Conssoles finales ouest et est dégageant la frise des archivolttes du chœur sud

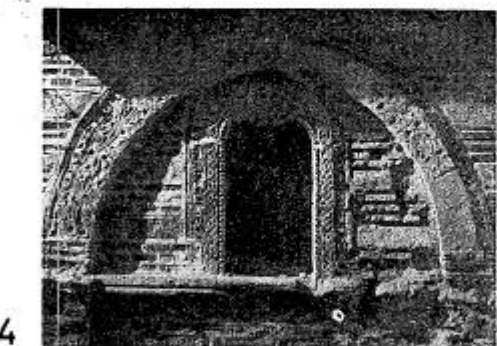
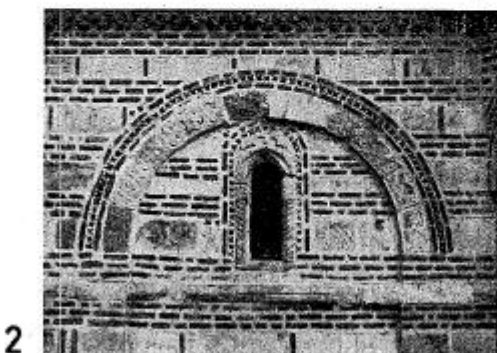
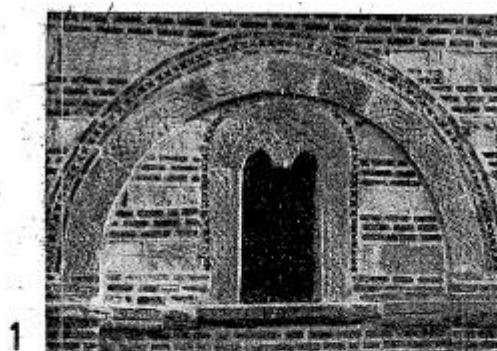


T. LXVI Крајња западна и источна конзола са којих почиње фриз архивољта на јужној левници
T. LXIV Chapiteaux des coupoles (à gauche) et des consoles (à droite) portant des principale



Т. LXVII Остаци кубичних капитела који носе архиволте јужног фриза према западној страни

T. LXVII Chapiteaux des coupoles portant les archivoltes de la frise sud du côté occidental. Fragments



T. LXVIII Широке архиволте изнад угаоних трапеја грађенине; на северној фасади (1. западна и 2. источна), на јужној фасади (3. источна и 4. западна) (фото М. Делић)

T. LXVIII Archvoltes larges au-dessus des travées angulaires de la construction; façade nord (1. ouest et 2. est) et façade sud (3. est et 4. ouest) Phot. M. Dedić

РЕГИСТАР СПОМЕНИКА

- Аламан, црква Св. Ананија 181
 Анарѓири 193
 Атанасије, на Атосу 18
 Андреја, на Трески 21, 55, 57, 64, 81, 120, 183, 191, 192
 Андреја са Кризиса (Коџа Мустафа пашина џамија) 196
 Ани, саборна црква 44, 47, 61, 198
 Апостоли у Атини 54
 Апостоли у комплексу Пећке патријаршије 68, 116
 Апостоли у Солуну 48, 49, 51, 61, 104, 189, 197
 Апостоли у Цариграду 48
 Арханђели у Кучевиншту 47, 55, 62, 63, 192
 Арханђели у Призрену 46, 47, 49, 50, 78, 181, 189, 190
 Арханђели у Трнову 63
 Арханђели у Штипу 62, 63, 64, 189, 193
 Атанасије у Лешку 116
 Ахтамар, катедрална црква 198
 Баџиш 15
 Бања, Свети Никола у Дабру 46, 50, 72, 76, 78, 79, 189, 196
 Бањска 75, 181, 190, 197
 Бакчале-Жикла 192
 Бели манастир, Деир-ел-Абиад 191
 Благовештење, гробна црква у Хиландару 109
 Богородица Ђакониса у Цариграду 57, 189
 Богородица у Кучевиншту 61, 64, 89, 189
 Богородица у Мушутиншту 46, 189
 Богородица Шамакаријетос 61, 81, 111, 189
 Богородица Перивалета у Охриду 64, 189
 Богородица у Пећи 47, 78, 116, 189
 Бојанска црква 97, 100, 199
 Ваведене у Браничевском извору 19
 Вавесенска црква у Приштини 22
 Вартоломеј у Пистоји 65
 Василије у Арти 64
 Ватопед 71, 189
 Велуће 19, 50, 57, 59, 62, 79, 81, 85, 89, 103, 110, 118, 123, 192, 193, 203, 212
 Вељуса 59
 Винеши, црква на Преспи 54
 Витовница 15, 121
 Враћевница 61, 79
 Брђник 184
 Бронтохмон у Мистри 48, 61
 Гајане, храм на подручју Кавказа 47
 Гераки 54
 Герман на Преспи 189
 Горњак 15
 Градац 103, 104, 183
 Грачаница 47, 49, 50, 51, 57, 62, 69, 72, 73, 75, 123, 186, 190, 192, 211
 Грегориј на Атосу 189, 192, 197
 Грегорова црква у Ани 198
 Грегорије у Звартноцу 110
 Грегоријев ексопартенк у Охриду 81
 Далидовница 69
 Данински манастир 47, 191
 Дера Ази 44
 Десетинаја 190
 Дечани 18, 60, 97, 102, 103, 104, 181, 190, 204
 Димитрије код Белеса 64, 76, 77, 78, 195, 197
 Димитрије у Кијеву 196
 Димитрије у комплексу Пећке патријаршије 119, 195
 Димитрије код Прилепа 63
 Димитрије у Трнову 63, 193
 Димитрије на Атосу 189, 197
 Докијар 49, 203
 Дречча 16, 18, 19, 57, 193
 Ђорђе, црква у Младом Нагоричину 203
 Ђорђе, црква у Речанима 63
 Ђорђе, црква у Старом Нагоричину 47, 49, 50, 57, 62, 63, 64, 65, 72, 103, 104, 123, 190, 192, 211
 Ђорђе, ранохришћански храм адаптиран у Тезејону 109
 Ђурђев Ступови у Вудимли 203
 Евангелиста у Мистри 189
 Есфигмеј 185
 Жича 14, 60, 69, 73, 74, 75, 103, 104, 116, 197
 Заум код Охрида 189
 Земаи 59
 Зрзе 183
 Иларион 53, 71, 88, 189, 197
 Иларија (Неа Мони) у Солуну 54, 76, 77, 88, 197
 Ирена у Цариграду 44
 Јеремија у Сакари 92
 Јоаким и Ана у Студеници 60, 192
 Јован Амитургетос у Месемврији 52, 63, 189
 Јован у Аргалиди 189
 Јован Богослов у Охриду 189
 Јован Евангелиста у Равени 109
 Јурјески манастир 100
 Кајзарџани код Атине 193
 Калат Семан 61, 110
 Калб Лулек 61
 Каленик 43, 50, 57, 62, 79, 81, 85, 89, 100, 103, 116, 118, 123, 197, 201, 212
 Калникареја у Атини 189
 Каракалу 192
 Кастамонит 49, 192
 Катарина на Синају 99, 108
 Катарина у Солуну 48, 49, 51, 189
 Католика у Стили 48, 65
 Катопанагија у Арти 60, 72
 Климент у Анкири 194
 Козмја 63, 197
 Коркинт, ранохришћанска базилика 109
 Котмена 63
 Коњух, ротонда 110
 Коџа Калеси 44
 Кризокефалос у Трапезунту 189
 Ксенофон 189, 192, 197
 Ксеропотам 49, 192
 Кутаме, катедрала 61, 191
 Кутлуме 197
 Лавра 47, 54, 71, 197, 211
 Лазарица, црква Светога Стефана у Крушевцу 19, 21, 36, 37, 38, 43, 50, 57, 62, 63, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 100, 110, 118, 123, 192, 193, 197, 201, 212
 Лепенац код Бруса 193
 Лесново 61, 62, 76, 78, 79, 81, 86, 97, 104, 114, 115, 116, 189
 Лешак 55
 Лонул, доминиканска црква 183
 Лука у Стири 119, 189
 Љевиника 46, 47, 49, 50, 51, 57, 62, 63, 64, 65, 72, 73, 75, 119, 123, 190, 192, 193, 197, 211

Љубостиња 17, 21, 57, 58, 59, 61, 71, 79, 97, 99, 103, 116, 118, 124, 183, 187, 192, 193, 195, 203, 213
Љуботен 61, 64, 116
Манасија 17, 20, 21, 25, 50, 51, 52, 57, 61, 71, 77, 78, 97, 99, 124, 182, 183, 190, 193, 195, 213
Манастир, на извору реке Дајше у Звизду 183
Марија Космеди 119
Марија у Талину 181
Марица, манастир у Албанији 183
Марко у Ванецији 190
Марков манастир у Сушници 47, 60, 61, 62, 63, 64, 72, 76, 78, 81, 193
Мармашен, катедрала 61
Матејча 49, 50, 51, 62, 72, 102, 104, 123, 211
Мербака у Арголиди 60, 193
Милентија код Бруса 62, 89, 103, 123, 193, 212
Милешева 40, 69, 74, 97, 157, 195
Мирелсон, Будрум цамија у Цариграду 60, 189
Митрополија у Мистри 48
Михаило на Лападу 183
Михаило код Напуља 65
Моне-тис-хорас, Карије цамија у Цариграду 109
Морача 69
Мрен, катедрална црква 47, 198
Мицет, црква 198
Наум код Охрида 55, 191
Неа, Нова црква Василијева 44, 48, 49
Неа Мони на Хиосу 194
Неупара 19, 50, 61
Никита 62, 189
Никола куршумлијски 193, 197, 201
Никола на Новом Брду 60, 62
Никола у Пољу 72
Никола у комплексу Арханђела при-зренских 50, 60, 76, 78, 81, 197
Никола прилепски 63, 64, 119
Никола на Трески 64, 115
Никола у Охриду 120
Нова Павлица на Ибру 19, 79, 193, 197
Одзун, катедрална црква 44, 189
Ортули 192
Пакле, ман. на Атосу 192
Палле Чичевски код Требиња 192
Панагија Кубелитиса у Костуру 54, 59
Панагија Ликодему 194
Панахратес, Фемери Иса цамија у Цариграду 60, 111, 189
Пантанаса у Мистри 63
Пантелејмон на Атосу 16, 17, 49, 100, 182, 192
Пантелејмон испод Имарет цамије у Охриду 55, 191
Пантелејмон, црква у Нерезима 48, 49, 119
Пантеопте 61
Пантократор на Атосу 49
Пантократор у Месемврији 63
Пантократор у Цариграду 57, 61
Паригоритиса у Арти 48, 61, 63
Перивалента у Мистри 63
Петар у Бијелом Пољу 120
Петар код Прилепа 63
Петар и Павле код Месине 65
Петка код Параћина 135
Печ, ранохришћански маузолеј у Мањарској 191
Пешка патријаршија 39, 69, 75, 79, 116, 192, 194
Пеш, Данилов ексонартеке 86, 196

Пирдон, базилика 44
Платони код Паграса 54
Поганово на Јерми код Сукова 78
Протатон у Кареји 54
Псача 72, 76, 78
Рача 40, 157
Рџавац, манастир у селу Мочаре код Косовске Каменице 55, 116, 117, 189, 192
Ресава, види под Манасија
Росафа 44, 189
Руденица 50, 57, 61, 99, 103, 192, 203
Сабина, катедрала у Барију 120, 194
Сазара у Месини 189, 196
Самтависа 44
Салпински манастир 61
Сергије, Абу Саргах у старом Каиру 191
Симеон, Деир-Амба-Саман код Асуана 191
Симонопетру у Светој Гори 192
Сиријски манастир, Деир-ес-Сурија-ни 191
Сисојевац 16, 20, 57, 61, 79, 182, 193
Скрипу у Беотији 189
Смедерево, стара црква на гробљу 64, 193
Сопотани 69, 73, 120, 183, 197
Софија у Кијеву 61, 190
Софија у Охриду 61, 69, 73, 75, 194, 197
Софија у Солуну 44
Софија у Цариграду 109
Софискон 54
Спаситеља црква у Амфиси 189
Спасова црква код Кијева 196
Спаса Преображеног у Чернигову 48, 196
Спасова црква у Призрену 63, 72
Студеница 69, 71, 74, 103, 104, 181, 183, 190, 195
Стон, француска црква 183
Таксиарк, базилика 183
Талинска катедрала 47, 61, 191
Тегеј, црква 48
Текфур Серај 65
Теотокос, Казанцилар цамија у Солуну 60, 61, 112, 114, 189
Теотокос Космосотерица 48, 197
Теодора, Килисе цамија у Цариграду 60, 61, 112, 114, 189
Теодосије, Ђул цамија у Цариграду 196
Тодор у Арти 189
Трговиште, Стара Митрополија 52
Тројица, Орешковица 19
Тројица, Сергијевска лавра 100, 199
Трица црква 121
Туман 15
Успенски сабор у Владимиру 48
Св. Фронт у Перигеу 190
Харалампје у Каламати 63, 194
Хахпат, катедрала црква 198
Хвостно, Спасова црква 17
Хекатомпилан на Паросу 44
Херон у Калидону 191
Хиландар 14, 16, 17, 18, 19, 49, 52, 55, 56, 57, 60, 62, 63, 71, 72, 79, 80, 86, 99, 100, 111, 116, 118, 131, 181, 182, 185, 189, 194, 197, 203
Хиландарски ексонартеке 61, 77, 84, 85, 89, 101, 114, 180, 193, 200, 211, 212
Хопово 40, 157
Хорезм маргум 129, 184
Црвени манастир, Деир-ел-Ахмар 191, 192
Црква на Горици 55
Четрдесет Мученика у Трнову 63, 193